

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Dipartimento di Scienze Relazionali “Gustavo Iacono”



Scuola di Dottorato in “Scienze Psicologiche e Pedagogiche”

Dottorato Interpolo in STUDI DI GENERE - XXII ciclo

(A. A. 2006-2009)

**LA SCRITTURA CINEMATOGRAFICA.
LE CATEGORIE DI GENERE FRA CINEMA E
LETTERATURA: IL CASO *ORLANDO***

Tutor

Ch.ma Prof.ssa

Annamaria Lamarra

Candidato

Dott.

Giuseppe Caruso

Coordinatrice

Ch.ma Prof.ssa Adele Nunziante Cesàro

Indice

Introduzione	4
---------------------------	----------

CAPITOLO I

“Visioni” al femminile. Cinema e <i>gender studies</i>	9
I.1 Cinema e identità di genere: prime forme d’analisi	9
I.2 La nascita della <i>Feminist Film Theory</i>	12
I.2.1 Teorie del cinema classico americano: i contributi di Claire Johnston e Pam Cook	15
I.2.2 Le dinamiche del piacere. Il paradigma di Laura Mulvey	23
I.3 Immagine, genere, differenza. Il “cinema delle donne” degli anni Settanta	31
I.4 Metacritica e nuove “prospettive”: la sfida degli anni Ottanta	35
I.4.1 Cinema e mascheramenti del femminile. Le riflessioni di Mary Ann Doane	45
I.4.2 Teresa de Lauretis e i meccanismi dell’identificazione	54
I.4.3 Mascolinità e desiderio omoerotico. Rielaborando la <i>gaze theory</i>	59
I.5 Moltiplicazione degli sguardi: le tendenze di ricerca degli anni Novanta	62
I.5.1 La spettatrice contestualizzata di Rey Chow e Janet Walker	69
I.5.2 Desiderio e sessualità femminile: il fenomeno divistico di Valentino	76
I.5.3 Cinema e <i>consumer culture</i>	82
I.6 I film femministi: un cinema <i>sui generis</i>	87
I.6.1 Immagini per una nuova “geografia” delle identità. Il cinema <i>postgenere</i>	93

CAPITOLO II

<i>A film of our’s own: l’Orlando di Sally Potter</i>	98
II.1 Oltre i confini della gabbia. Il cinema di Sally Potter	98
II.2 Le disarticolazioni dell’io: dal testo di Virginia Woolf all’ <i>Orlando</i> di Sally Potter	104
II.3 Maschile, femminile, androginia. Le categorie di genere fra romanzo e film .	105
II.4 La ricerca del simile	119
II.5 Il tema della Memoria	123

II.6 La ricerca dell' <i>altro</i>	127
II.7 Il tempo e le declinazioni del maschile e del femminile	130
II.8 La nascita di una nuova creatura	137
II.9 Il nomadismo di Orlando nel testo e nel film	144
II.10 L'identità di <i>gender</i> fra abiti e travestimenti	152
II.11 L'incontro col maschile.....	163
II.12 Possesso, successo, identità.....	170
II.13 Il Maschile, il Femminile, l'Oltre	177
 Conclusioni	 189
 Appendice	
Biografia e filmografia di Sally Potter.....	192
 Bibliografia	 199

Introduzione

“Il cinema, oggetto di fascino, è forma d’arte e di consumo che più di ogni altra si fonda sul piacere di guardare e lo perpetua”¹.

Ma chi è il soggetto di tale sguardo? E chi, invece, l’oscuro oggetto del desiderio?

Che il rapporto fra sguardo ed immagine occupi una posizione centrale nel dibattito condotto dalla critica femminista negli ultimi anni, è confermato dalla presenza di numerosi interventi tesi ad evidenziare l’importanza che in esso vi avrebbe svolto la specificità di *gender* quale condizione fondante del sistema di rappresentazione cinematografico:

Lo sguardo costruisce il suo oggetto, lo mette in forma dentro il proprio punto di vista, ne produce rappresentazioni che diventano effetti di realtà quando trovano posto in un tracciato di relazioni interne socialmente condivise. Discorso assai noto che la teoria femminista ha variamente declinato nell’analizzare le immagini di donne proposte dal cinema [...] e anche nel tentare di dare forma a nuove immagini, che vale la pena riproporre periodicamente per rivisitare il già detto e verificarne il senso nel mutarsi, intrecciarsi, farsi del/dei linguaggi².

Così la nota rivista «DWF» introduce il numero su “Sguardi e immagini” del 1989, sottolineando proprio il rilievo dato dalle studiose femministe nei loro contributi alle interrelazioni fra *visual arts* e *gender studies*, in particolare fra cinema e identità di genere. Emblematici, a tal proposito, appaiono - più di tutti - i lavori della teorica italo-americana Teresa de Lauretis (*Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*, 1984; *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, 1989), in cui l’autrice pone in risalto la funzione svolta dalle categorie di genere non solo nel dar forma a film e/o pratiche filmiche capaci di fornire un punto di vista ben preciso sul rapporto maschile-femminile, ma anche nel plasmare il processo stesso di rappresentazione e visione cinematografica. Il presupposto da cui parte la teorica è che la nostra soggettività (connotata in termini di genere) sia costruita su linguaggi e forme culturali attraverso cui conferiamo senso e significato al mondo esterno. L’immagine, in particolare quella filmica, rappresenterebbe nella società contemporanea una delle risorse fondamentali con cui interpretiamo la realtà e diamo significato alle nostre individualità: attraverso le categorie di genere è possibile, infatti, comprendere in che

¹ G. Bruno, M. Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, Torino, Rosenberg & Sellier, p. 12.

² AA. VV., *Sguardi e immagini*, in «dwf», n. 8, 1989, p. 7.

maniera ogni identità “guarda” sia al prodotto artistico/culturale (il film) che a se stessa in relazione agli altri. Si comprendere facilmente, allora, come il cinema, più di ogni altro mezzo espressivo, sia divenuto per le studiose di genere un “campo di battaglia” significativo, all’interno del quale si può - e si deve - giocare la rimessa in discussione di quelle pratiche linguistiche, quei costrutti di senso fondati su convinzioni e ideologie elaborate sulla figura femminile dalla società dei Padri.

A partire dai primi anni Settanta, ed ininterrottamente nel corso dei decenni a seguire, la politica culturale femminista non ha mai smesso di produrre (e, al contempo, rinnovare dal profondo) una sofisticata teoria sul film (e di conseguenza sullo spettatore), intenta a decostruire quei meccanismi sulla base dei quali si snodano il sistema cinematografico consolidato e le relative pratiche di visione dominanti, con l’obiettivo di svelare le differenti modalità di percezione delle categorie di genere.

Sulla base di tali premesse culturali ed ideologiche, la prima critica femminista ha analizzato con attenzione l’immaginario cinematografico offerto in particolare dalla produzione americana degli anni Quaranta e Cinquanta, evidenziando come il cinema di quegli anni si limiti a ritrarre aspetti parziali sia delle strutture e delle relazioni sociali, sia del repertorio di figure femminili che agiscono (o, più frequentemente, “sono agite”) in tali relazioni.

Da qui, la constatazione da parte delle teoriche (che in qualche modo risponde alle domande da cui siamo partiti) secondo cui “il cinema è, per eccellenza, messa in scena di voyeurismo e feticismo, dove il maschile (e non l’uomo) è comunque il soggetto della rappresentazione ed il femminile (e non la donna) il suo oggetto”³.

Si tratta di riflessioni che, in sostanza, apriranno poi la strada a quel nuovo campo di indagine dall’impianto metodologico fortemente teorico, meglio conosciuto come *Feminist Film Theory* (FFT): un nuovo sapere scientifico, ricco ed in continua espansione, che non rimane certo estraneo a quella tensione che anima un femminismo oscillante fra la critica alle categorie universali e la creazione di nuovi concetti altrettanto astorici e generalizzanti, come la differenza biologica fra i sessi, la dicotomia maschile/femminile, l’opposizione fra le sfere pubblico/privato, la molteplicità delle identità di genere.

In sostanza, la macroquestione posta dalla FFT riguarda il rapporto fra cinema e differenza sessuale, esaminato in tutte le sue forme d’analisi e sviluppo. Gli ambiti più significativi di questo nuovo orientamento critico riguardano in particolare la relazione

³ G. Bruno, M. Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo*, op. cit., p. 12.

tra i modi della rappresentazione filmica e l'iscrizione della differenza di genere, soprattutto per ciò che concerne i dispositivi retorico-formali del film.

Data, però, l'estensione del campo in oggetto, si è intesi fornire - nella prima parte di questa ricerca - una "panoramica" critica delle fasi che hanno segnato in maniera più incisiva i passaggi nodali di tale elaborazione teorica. Nelle pagine a seguire, verranno infatti prese in considerazione le tappe maggiormente rappresentative della varietà di interessi della FFT e del suo costante muoversi fra analisi testuale e spettatoriale, fra speculazione teorica e passione estetica, linguaggio psicoanalitico ed impulso storico.

Più nello specifico, avvalendoci di strumenti teorici provenienti da differenti ambiti disciplinari (quali ad esempio la semiotica o la psicoanalisi), il presente lavoro ha inteso muoversi seguendo due principali direzioni di ricerca:

1. osservare in che modo determinati dispositivi retorico-formali possano iscrivere la differenza fra le categorie di genere e quali i punti di vista sul rapporto maschile-femminile alcuni film - presi in esame di volta in volta nell'arco di tale ricerca - veicolerebbero;
2. analizzare l'insieme di teorie elaborate sulla figura della spettatrice, che concepiscono l'identità di *gender* come specificità fondante/fondativa dell'esperienza spettatoriale.

La letteratura di genere - sia italiana che straniera - ha posto in evidenza quel cambio di paradigma che in definitiva marca il passaggio dalle prime esperienze critiche elaborate negli anni Settanta e Ottanta, a quelle più complesse (definite dalla critica come "postgenere"⁴) che invece caratterizzano il panorama teorico degli ultimi due decenni. Se in una prima fase, infatti, lo studio parallelo del cinema hollywoodiano da un lato, e del nuovo "cinema delle donne" dall'altro, propone una teoria articolata sulle modalità con cui queste due forme di rappresentazione attivano dinamiche psichiche e forme di identità femminili decisamente antitetiche fra loro; nella seconda fase, l'attenzione sembra poi spostarsi sull'interpretazione dell'esperienza della spettatrice, soprattutto alla luce delle teorie psicoanalitiche che ne mettono in discussione una sua supposta storicità ed astrattezza. Da qui, l'intenzione della politica culturale femminista di orientare il proprio interesse - grazie anche allo sviluppo dei nascenti *cultural studies* - verso quella «specificità storica dei modi della spettatorialità al femminile»⁵, nel tentativo, cioè, di far emergere figure di spettatrici fortemente contestualizzate. Allo

⁴ Cfr., S. Capecchi, *Identità di genere e media*, Roma, Carocci, 2006, pp. 21-25.

⁵ J. Bergstrom, M. A. Doane, *The Female Spectator: Contexts and Directions*, in «Camera Obscura», n. 20, Maggio-Settembre 1989, p. 8.

stesso tempo, sia assiste anche ad una riformulazione del concetto di differenza: la categoria del genere, che fino ad un certo momento storico-culturale è stata percepita come un rapporto puramente binario e quasi sempre conflittuale fra maschile e femminile, viene ora riconsiderata in relazione ad altre forme di differenze, fra cui quella etnica, razziale, omosessuale; mettendo, così, in evidenza la complessità della questione inerente all'identità di genere, non appena si scavalca il tradizionale separatismo che divide il maschile dal femminile.

Alla luce delle teorie prese in esame nella prima parte di questo lavoro, si è inoltre ipotizzato in che modo un esempio concreto di narrazione cinematografica pensata al femminile sia in grado di decostruire quelle pratiche discorsive, quei costrutti di senso che la prima critica femminista ha denunciato come non esaustivi della categoria del femminile.

Si passa, così - nella seconda parte della ricerca - ad analizzare un testo che è sembrato rappresentare un esempio paradigmatico dei nuovi processi identitari posti in evidenza dalle studiosi di cinema degli ultimi anni. L'analisi si è infatti focalizzata sulla lettura comparata fra la trasposizione cinematografica di *Orlando*, operata nel 1992 dalla regista inglese Sally Potter, e l'originario romanzo del 1928 di Virginia Woolf.

Ripercorrendo la vicenda di *Orlando* nei suoi aspetti più emblematici, ci si è soffermati in particolare sulle modalità narrative (e dunque anche critiche) attraverso cui le due autrici hanno inteso declinare la propria visione del personaggio e, di conseguenza, costruire il percorso della sua identità di genere, facendo emergere alcune problematiche particolarmente significative (come ad esempio il ruolo della Memoria, del possesso, del potere), ai fini di una radicale ridefinizione delle categorie in questione. Muovendo da un'accurata riflessione sulla "disarticolazione dell'io" (che investe il personaggio novecentesco al di là di ogni rigido binarismo maschile/femminile), si è cercato infine di porre in luce il percorso che ha portato - pur nella loro diversità - le due autrici alla (ri)configurazione di un'identità che, pienamente calata nel proprio presente, è in grado di riassumere in sé ogni forma di antinomia, non solo sessuale.

Si tratta, in sostanza, di un percorso ideale ed interiore (espresso in questi termini - come vedremo - soprattutto nel film), che nella sua natura di finzione narrativa sembra rispondere alle aspettative di una nuova percezione di genere e, soprattutto, di un nuovo immaginario declinato al femminile e, al contempo, proiettato verso un oltre-femminile.

L'*Orlando* della Potter - come si è tentato di dimostrare in questo lavoro - appare il prodotto maturo di un immaginario femminile che, dopo avere culturalmente metabolizzato le nuove prospettive di genere tratte dal background culturale degli anni Novanta, si ritrova nel presente a prospettare (se non a reificare) l'ipotesi di un'identità "nomade", "eccentrica", "fluida" e finalmente compiuta, non più semplicemente antitetica del femminile.

Dall'analisi del film della Potter, è dunque possibile progettare l'idea di un cinema, non più (o non soltanto) concepito come luogo di quelle proiezioni socialmente regolate da rapporti di potere e squilibri di ruolo, ma come "specchio distorto"⁶ da riallineare verso nuove realtà sociali, nuove sensibilità, con l'obiettivo di restituire modelli non sessisti dei ruoli di genere, a cui accompagnare immagini "diverse" del desiderio e nuove percezioni del sé.

⁶ G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e Parsifal. Modelli e differenze di genere nel mondo dei media*, Milano, Cortina, 2007, p. XVI.

CAPITOLO I

“Visioni” al femminile. Cinema e *gender studies*

I.1 Cinema e identità di genere: prime forme d’analisi

A partire dagli anni Settanta in poi, quello dell’identità di *genere* rappresenta senza dubbio uno dei nodi concettuali di fondo attorno a cui si articola un intenso dibattito teorico negli studi umanistici del mondo di lingua inglese. Si tratta, in sostanza, di un campo d’indagine assai ampio, caratterizzato da una fitta rete di ramificazioni interne, che ha finito per abbracciare differenti aree di ricerca, dalla storia sociale alla letteratura, dalla filosofia alla psicoanalisi, passando per il cinema e i mass media.

Come già accaduto per altri ambiti disciplinari, le prime forme di analisi del rapporto fra cinema e *gender studies* nascono in seguito alla convergenza fra l’attività politica e quella accademica, ovvero fra le prime rivendicazioni del movimento delle donne ed i nascenti *Film Studies* che, all’inizio del decennio in questione, assumono sempre più connotazioni di disciplina autonoma all’interno delle *humanities*.

Più nello specifico, alla nascita e allo sviluppo di una vera e propria teoria femminista del cinema (un’area di ricerca che assume rilevanza soprattutto in ambiente anglo-americano) contribuiscono tre fattori determinati. Il primo è, come già accennato, il movimento delle donne che prende corpo all’inizio degli anni Settanta, impegnato in una profonda attività di riflessione e decodifica delle strutture sociali dominanti. È in questa fase che emergono tematiche di rilevanza fondamentale, quali la marginalità dei ruoli femminili, la differenza fra l’immagine storica della donna e la sua esperienza nella realtà, il bisogno di superare la condizione predefinita, insieme alla volontà di conquistare spazi e ruoli diversi. Il secondo fattore, in parte riconducibile al movimento femminista, è legato al diffondersi dell’“*Independent Cinema*”⁷ e, di conseguenza, alla crescente presenza femminile tra i film maker. Rilevante, a tal proposito, è il numero

⁷ Con tale denominazione s’intende quella produzione filmica che, già all’inizio degli anni Quaranta, vuole porsi (tramite l’utilizzo di inconsuete strategie estetico/formali) in contrapposizione ai modelli dominanti del cinema classico americano, proponendo principalmente film a basso costo, in cui *indipendenza*, sperimentazione e dinamismo appaiono sin da subito le linee guida da percorrere al fine di opporsi alla “fissità” del cinema tradizionale. Esempari, a tal proposito, risultano i lavori della regista Maya Deren (esponente di spicco dell’avanguardia cinematografica americana), che grazie all’uso di espedienti stilistici e narrativi innovativi, inaugura una realtà artistica decisamente radicale rispetto ai canoni produttivi hollywoodiani. Per un maggior approfondimento in merito, si rimanda alla lettura di G. King, *Il cinema indipendente americano*, Torino, Einaudi, 2006.

(circa duecentoquaranta) di film di provenienza sia europea che statunitense girati da donne, fra cui risaltano biografie, testimonianze, documentari o semplicemente film di finzione, proiettati nei diversi *Women's Film Festival* (il primo nel 1972 a New York), nelle rassegne specializzate e non solo. Il terzo fattore è rappresentato dalla progressiva riflessione teorica avanzata dalle studiose di genere sui discorsi cinematografici e, più in generale, sul ruolo attribuito nei film all'immagine femminile⁸.

Le prime forme di analisi del rapporto cinema e *gender studies* si concentrano, infatti, sulle immagini ed i ruoli femminili raffigurati dal cinema tradizionale, con l'intento di stabilire una relazione fra cinema e realtà, ovvero fra rappresentazione visiva del femminile ed esperienza quotidiana della donna. Pertanto, la prima critica femminista si interroga in particolare sulla capacità del cinema di presentare figure di donne che ritraggono un aspetto parziale delle strutture sociali e, più in generale, di riflettere le ideologie della società patriarcale.

Da tali considerazioni, si è dunque sviluppata una posizione critica divenuta quasi un assioma degli studi femministi già alla fine degli anni Settanta, secondo cui il cinema propone una rappresentazione della donna derivante da una visione patriarcale che la raffigura come "soggetto-oggetto parziale ed autointrappolante".

Lavorando sull'immaginario offerto dai film classici hollywoodiano degli anni Quaranta e Cinquanta, la politica culturale femminista si è infatti soffermata sull'intenzione del cinema tradizionale di restituire un'immagine della donna intesa come "rappresentazione sineddochica"⁹ di se stessa, in cui le parti del suo corpo non si armonizzano in una visione completa (espressione di una soggettività piena ed autonoma), piuttosto riflettono ed al tempo stesso veicolano valori e ideologie della società dei Padri.

Come è stato più volte posto in evidenza dalla critica,

le donne rappresentate al cinema (ma anche in televisione o in pubblicità) si costituirebbero così non come soggetti del fare, ma come superfici malleabili, suggerendo un modello di visione che riduce la donna ad una successione di dettagli potenzialmente seducenti (la scollatura, le gambe, il viso), di parti del corpo che non risultano però in un tutto, in un'immagine autonoma e completa, in una soggettività piena¹⁰.

⁸ Cfr., F. Casetti, *Teorie del cinema, 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 243.

⁹ P. Carrano, *Malafemmina*, Firenze, Guarnaldi, 1977, p. 14.

¹⁰ C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 171.

Dalle parole citate, la figura femminile si troverebbe, così, a costituire la superficie dell'immagine cinematografica - non la sua profondità - abitata e controllata dall'uomo che ne oggettiva la rappresentazione, trasformando l'oggetto del suo sguardo in una donna a cui è attribuito un ruolo decorativo e di completamento dell'immagine che la racchiude.

Ne consegue che, nei primi film presi in esame dalle studiose di ambito cinematografico il soggetto femminile è attraversato dalla macchina da presa come puro oggetto del desiderio voyeuristico maschile, ed “i piaceri offerti alle spettatrici presuppongono la negazione della soggettività femminile, poiché anch'esse sono invitate ad adeguarsi allo sguardo maschile sulle donne di quelle stesse immagini che le oggettivano”¹¹. Pertanto, osservano le teoriche, se la soggettività maschile coincide con la presa in carico dell'occhio, quella femminile è invece appiattita su ciò che quell'occhio può e vuole vedere, al quale la donna manifesta scarsa resistenza, tale da sembrare - spesso - nulla di più che un'estensione del punto di vista dell'uomo.

Come emerge dalle prime riflessioni, lo sguardo femminile risulta essere nient'altro che un adattamento masochista alla posizione del soggetto maschile, regolata da un'economia feticistica e consumistica. L'occhio deputato a guardare sembrerebbe appartenere solo all'ordine maschile: è l'uomo che può e vuole vedere, mentre la donna è semplicemente guardata. La presenza femminile al cinema coincide così con lo spettacolo. “Essa è lo spettacolo”¹².

Tale sguardo maschile (che indica, cioè, il modo in cui la società dei padri definisce il proprio sistema di *rappresentazione sociale*), ha quindi generato un repertorio femminile fatto di ruoli e stereotipi estremamente limitato, sul quale sono stati (e sono tutt'ora) proiettati desideri, paure e fantasie dell'uomo.

Si comprende, allora, come sin dai suoi inizi la politica culturale femminista di ambito cinematografico abbia affrontato la disamina degli stereotipi di genere, concentrandosi in particolare sulla costruzione di immagini ritenute non essere effettiva esperienza delle donne.

Tali i presupposti che nel mondo cinematografico anglosassone hanno dato origine a quella che è stata definita *Feminist Film Theory* (FFT), nata con l'intento specifico di “*denaturalize*”¹³ l'immagine che della donna offre il sistema di rappresentazione cinematografico. Un innovativo orizzonte teorico, attento alle

¹¹ S. Capecchi, *Identità di genere e media*, Roma, Carocci, 2006, pp. 86-87.

¹² Cfr., C. Demaria, *Teorie di genere*, op. cit., p. 169.

¹³ S. Felleman, *Feminist Film Theory: a Reader*, New York, New York University Press, 1999, p. 21.

interpretazioni e rappresentazioni delle identità di genere proposte dal cinema, che sin dai suoi albori ha fatto del guardare e della decostruzione dei meccanismi stessi della visione il suo privilegiato oggetto d'indagine.

I. 2 La nascita della *Feminist Film Theory*

Nata nell'ambito delle università americane e anglosassoni verso la fine degli anni Settanta in seguito all'incontro fra il neofemminismo e lo studio dei media in generale, la FFT è un vero e proprio linguaggio di codifica e di decodifica delle immagini, teso ad indagare il rapporto fra rappresentazione cinematografica e *sexual difference*, attraverso l'elaborazione di una sofisticata riflessione sul cinema come apparato, sul film come testo e infine sul rapporto fra strategie enunciative e costruzione del soggetto-spettatore¹⁴.

Come è stato giustamente osservato dalla critica, non si tratta semplicemente del risultato della crescita numerica di donne che si occupano di cinema da un punto di vista sia teorico che pratico, quanto piuttosto della creazione di un sapere scientifico, divenuto presto simbolo e sintomo di un fenomeno considerato d'avanguardia. La forte valenza critica della FFT ha infatti scardinato i codici tradizionali ed incrinato equilibri ed opposizioni fra le categorie di *genere*, al punto da «produrre interessanti (se pur problematici) sconfinamenti fra soggetto e oggetto, maschile e femminile, uomo e donna»¹⁵. Un nuovo spazio d'indagine che, studiando il rapporto fra l'immagine filmica e l'iscrizione della differenza di *gender*, con particolare attenzione ai dispositivi retorico-formali del film, ha finito “per porre domande sulla relazione tra estetica, politica e cultura”¹⁶.

Riprendendo l'efficace definizione offerta da Francesco Casetti, la FFT va considerata anzitutto come una vera e propria *teoria di campo*, che indaga il fenomeno cinematografico con l'obiettivo preciso di trasformare il cinema «in un campo di interrogativi, o se si vuole, in una *problematica*, capace di produrre un sapere critico

¹⁴ Cfr., E. A. Kaplan, *Global Feminism and the State of Feminist Film Theory*, in «Signs», vol. XXX, n. 1, autunno 2004, p. 1237.

¹⁵ G. Bruno, M. Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 10.

¹⁶ Cfr., E. A. Kaplan, *Feminism and Film*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 1.

interessato non alla verità delle affermazioni [...] ma alla qualità delle domande poste in essere»¹⁷.

Uno dei primi quesiti a cui si sottopongono le studiose appartenenti a questo campo di ricerca, è infatti capire se la fruizione di un film (assieme alle complesse traiettorie identificative che ne derivano) è da considerarsi un meccanismo neutro, o se, e in che modo, tale processo risulti invece essere influenzato dalle categorie di genere.

Avvalendosi, così, di strumenti teorici provenienti dalla semiotica e dalla psicoanalisi, la FFT si muove inizialmente seguendo due percorsi di ricerca: da un lato lavora sul film, cercando di analizzare come i dispositivi in esso contenuti possano iscrivere la differenza di genere e quale punto di vista sul rapporto maschile-femminile il film veicoli; dall'altro, indaga il rapporto fra schermo e spettatore, elaborando una *teoria della spettatrice* che concepisce la specificità di *gender* come condizione fondante dell'esperienza spettatoriale¹⁸.

Muovendo da tali premesse, si evince chiaramente come l'intento delle studiose non sia quello di confinare le loro riflessioni alla sola analisi del testo filmico, quanto piuttosto di estenderle al rapporto testo/spettatore, relazione mai prima di allora oggetto di un'analisi accurata. È quanto emerge, già a partire dalla metà degli anni Settanta, nei diversi contributi attraverso i quali le studiose denunciano il modo parziale e distorto in cui il cinema corrente raffigura il soggetto femminile, e che trovano una loro concretizzazione nei diversi articoli apparsi fra il 1973 e il 1975 su «Screen», «Women and Film» o su altre pubblicazioni del BFI (British Film Institute); contributi critici che rappresentano la vera tappa fondativa della FFT. È però con l'uscita nel 1976 del primo numero di «Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory» (rivista fondata a Berkeley da Sandy Flitterman, Elisabeth Lyon, Janet Bergstrom e Constance Penley), che si pongono i paradigmi teorici di base affinché il dibattito in questione esploda con grande energia e sofisticazione teorica, anche sul suolo americano¹⁹.

¹⁷ F. Casetti, *Teorie del cinema*, op. cit., pp. 17-18.

¹⁸ Cfr., V. Pravadelli, *Cinema e Studi di genere*, in A. L. Tota (a cura di), *Gender e media. Verso un immaginario sostenibile*, Roma, Meltemi, 2008, p. 146.

¹⁹ Nel corso degli anni Settanta, la rivista «Screen» rappresenta, ad ogni modo, la sede d'indagine più importante per verificare quelle metodologie d'analisi provenienti dalla semiotica, dal marxismo e dalla psicoanalisi che strutturano la teoria femminista di ambito cinematografico, per ciascuna delle quali il problema della rappresentazione è senza dubbio centrale. Il film, stando ai semiotici, deve essere inteso come un sistema combinatorio regolato da opposizioni binarie, organizzato metaforicamente, se non letteralmente, come un linguaggio. Per i marxisti, invece, specialmente quelli influenzati dal lavoro di Louis Althusser, l'ideologia è una funzione della rappresentazione, e la funzione del cinema, inteso come *medium* ideologico, si può valutare attraverso i suoi modi di rivolgersi al pubblico. Infine, in ambiente psicoanalitico, soprattutto di derivazione lacaniano, si insiste sulla centralità dello sguardo e quindi sulla struttura del punto di vista nell'identificazione cinematografica, intesa come coerenza fantasmatica del

Dall'analisi dei primi contributi critici apparsi sulle riviste, si evince come, sia nel contesto inglese che in quello d'oltre oceano, il lavoro della FFT si focalizzi sin dall'inizio sul cinema classico hollywoodiano e sul cinema sperimentale delle donne (la *feminist avant-garde* degli anni Settanta): due pratiche del tutto irrelate, ma affrontate dalle stesse teoriche con un'alternanza continua di *focus* che è già di per sé una precisa indicazione programmatica. Come infatti hanno osservato in molti, “la FFT possiede alla base un impianto prettamente strutturalista, che asseconda il principio per il quale un elemento del sistema ha senso e valore per differenza e/o in opposizione rispetto ad un altro”²⁰. La FFT, quindi, considera il cinema classico e la *feminist avant-garde* come i due poli opposti utilizzati dal sistema cinematografico rispettivamente per raffigurare e dar voce al soggetto femminile, in cui “alla norma istituzionalizzata rappresentata da Hollywood si contrappone il *contro-cinema* delle donne, che propone dal canto suo dinamiche interne opposte alla norma stessa”²¹.

È opportuno precisare che tale modalità di approccio iniziale della FFT non va intesa esclusivamente in senso tematico, ma piuttosto in senso linguistico-formale e stilistico: la riduzione del femminile ad una posizione di assenza, marginalità o subordinazione e, per contrasto, la costruzione di posizioni soggettive di autodeterminazione nel cinema delle donne dipenderebbe, nell'opinione delle studiose, in modo marginale dalla scelta di storie e tematiche; sarebbe invece imputabile ai modi di narrazione e di messa in scena, nonché a precise decisioni di ripresa e montaggio.

Tali considerazioni, raccolte per lo più in articoli e recensioni di film o di singoli autori, attirano sin da subito l'interesse di quelle teoriche che, formatesi negli emergenti ambienti della semiotica e della psicoanalisi, costituiranno il gruppo di ricerca fondativo della FFT. Una disciplina autonoma, quest'ultima, che non solo ha fatto da specchio al mutamento sociale del pensiero nord-americano, ma che grazie alla sua forza di penetrazione “ha trasformato in modo radicale i parametri intellettuali del tempo,

soggetto. L'influenza esercitata da tali metodologie ha garantito alla teoria femminista cinematografica di approdare a prospettive di analisi dal taglio decisamente più rigoroso e complesso. È opportuno, inoltre, sottolineare il ruolo svolto da «Screen», ma anche da altre riviste di settore come «Camera Obscura», nel tradurre in inglese alcuni importanti contributi di studiosi francesi come Bellour, Metz e Kuntzel, fra i primi a rimarcare l'importanza della psicoanalisi e della semiotica sia in rapporto all'analisi del film che all'indagine dell'esperienza spettatoriale.

²⁰ V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 63.

²¹ Ibidem.

finendo per cogliere i punti focali dell'espressione culturale e artistica in atto in quel periodo»²².

I.2.1 Teorie del cinema classico americano: i contributi di Claire Johnston e Pam Cook

«Il cinema classico americano tende a ricondurre i personaggi femminili a stereotipi fissi, lontani dall'esperienza quotidiana delle donne. Bisogna, invece, battersi perché anche il cinema riconosca quello che le donne sono e hanno saputo diventare nella società»²³.

Tali, le premesse che a metà degli anni Settanta (assieme all'uscita dei primi documentari di donne sull'universo femminile e alla diffusione di riviste di tendenza) danno il via ai lavori di saggiste quali Marjorie Rosen, Molly Haskell e Joan Mellen, impegnate in una lotta di riqualificazione dell'immagine femminile offerta dal sistema di rappresentazione cinematografico. Nei loro contributi critici, le studiose insistono in particolare sul linguaggio imposto alle donne nei film americani (commerciali, ma anche d'autore) che, nella loro opinione, apparterebbe alla donna ancor meno delle azioni che le vengono fatte compiere sullo schermo. Secondo le loro interpretazioni, infatti, «la donna non è il soggetto del *suo* linguaggio e anche quando parla senza alcuna costrizione/costruzione visibile, è sempre parlata dal luogo dell'altro sessuale»²⁴. Ad eccezione di pochissime attrici (quali ad esempio Mae West e Katharine Hepburn) che grazie alle loro capacità interpretative hanno saputo costruirsi ritratti a tutto tondo, nel caso invece di dive molto note come Marilyn Monroe (perfetto emblema di *dumb blonde* e di *sex symbol* in film come *Quando la moglie è in vacanza* del 1955 o *A qualcuno piace caldo* del 1959, entrambi diretti da Billy Wilder), è stato osservato che «even the tones of the voice - so deliberately persuasive and beguiling - show a certain attitude to debase herself»²⁵.

Come è stato dunque posto in evidenza dalla critica, nel cinema classico americano degli anni Quaranta e Cinquanta le parole affidate al soggetto femminile «sono scritte per lei, estratte da lei da un agente esterno o a volte pronunciate dalla

²² Cfr., S. Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*, London, Routledge, 2000, p. 6.

²³ J. Mellen, *Donne e sessualità nel cinema d'oggi*, Milano, La Salamandra, 1978, p. 9.

²⁴ Cfr., M. Rosen, *La donna e il cinema: miti e falsi miti di Hollywood*, Milano, Dall'Oglio, 1978, p. 13.

²⁵ M. Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, New York, Rinehart and Winston, 1974, p. 254.

protagonista stessa in uno stato simile alla trance”²⁶. Pertanto, concludono le studiose, la donna si pensa, si dice e si rappresenta attraverso un linguaggio costruito su categorie prettamente maschili. Il suo essere, come direbbe la nota studiosa Adriana Cavarero, “consiste in una *straniamento*”²⁷.

Le analisi a cui si è fatto riferimento, rientrano però in un approccio alla poetica cinematografica ritenuta tuttavia parziale: la polemica avviata dalle prime studiose colpisce un bersaglio preciso, ma - come è stato più volte sottolineato - gli strumenti attraverso cui è condotta ne indeboliscono l'efficacia. Questo perché, nell'opinione di alcune teoriche, le rappresentazioni cinematografiche vengono contestualizzate nell'ambiente sociale in cui sono fruite, senza che però tale legame sia approfondito o articolato. In altre parole, opporre semplicemente stereotipo cinematografico ed esperienza quotidiana delle donne non porterebbe certo ad affrontare la questione in tutta la sua specificità.

Occorre, pertanto, chiedersi “perché il cinema mette in scena delle figure fisse, come la verità dei fatti possa essere tradotta sullo schermo e in che misura un film sia sempre una rielaborazione fedele dell'esistente”²⁸.

Mancherebbe inoltre, aggiungono le studiose, una vera e propria decodifica delle modalità attraverso cui le immagini cinematografiche partecipano ai meccanismi di strutturazione dell'identità femminile, insieme ai modi in cui agisce il potere di queste stesse immagini; così come risulterebbe assente, nei primi contributi critici, qualsiasi forma di riflessione sulla natura semiotica del testo cinematografico e della sua interpretazione.

Tale *empasse* iniziale viene superato attraverso la rilettura di metodi e strumenti propri del clima intellettuale in cui la “seconda ondata” della critica femminista (*Second Wave Feminism*)²⁹ si sviluppa con l'obiettivo preciso di approdare ad una “teoria di campo” a tutto spiano. La politica culturale femminista di ambito cinematografico si dota, così, di concetti semiotici, della rielaborazione delle riflessioni marxiste sull'ideologia e di alcune categorie proprie della teoria psicoanalitica, per studiare il

²⁶ M. Rosen, *La donna e il cinema*, op. cit., p. 20.

²⁷ Cfr., A. Cavarero, *Per una teoria della differenza*, in AA.VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987, pp. 43-79.

²⁸ P. Detassis, G. Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 16.

²⁹ Con tale definizione si indica la diffusione, agli inizi degli anni Settanta, di una critica femminista che con spirito critico e utilità strategica comincia ad applicarsi ai più differenti campi del sapere, in particolare la psicoanalisi e la semiotica. Si parla di una seconda ondata proprio per distinguere questo periodo (in cui si discuteva di uguaglianza, teorizzando però una “differenza al singolare”), dalle lotte che invece caratterizzano la nascita del femminismo avvenuta con il *First Wave Feminism*.

modo in cui l'apparato cinematografico (strutturando significati e piaceri) contribuisce alla costruzione di un'identità di genere³⁰.

La peculiarità di questo approccio teorico rispetto ai metodi d'indagine della prima critica femminista a cui si è appena fatto cenno, sono posti in evidenza in tutta la loro efficacia dalla studiosa Ann Kaplan in uno dei primi contributi *sul* metodo della FFT:

Feminist criticism implies an understanding of woman's oppression as a group and then of the class differences among woman which, in turn, affect their degree and kind of oppression. Johnston and Cook's work usefully shows that one must move beyond simply judging images of women as positive or negative, strong or weak, etc. It looks much more deeply for the reasons why women occupy the place they do in the word of the film, they show how patriarchal and capitalist ways of seeing are and how these perspectives reduce women to the level of mere signs³¹.

In un articolo sul cinema di Raul Walsh³², le studiose Claire Johnston e Pam Cook, citate dalla Kaplan nel suo intervento, propongono infatti un modello teorico del cinema classico americano che, sebbene secondo molti manchi di un'elaborazione articolata del pensiero esposto, resterà ad ogni modo un punto di vista imprescindibile per la FFT. Le due studiose partono dalla lettura che Lacan fa di Lévi-Strauss a proposito del funzionamento dei sistemi di *parentela* nell'elaborazione del rapporto fra soggetto e simbolico. La parentela, spiegano le teoriche, è una struttura regolata da un *sistema di scambio* che a sua volta è anche un sistema di comunicazione attraverso cui uomini e donne vengono posizionati: in questo sistema - notano le studiose - sono sempre gli uomini che scambiano le donne. Da tale considerazione, ne consegue che le donne diventano un segno che circola, assicurando così la comunicazione fra uomini, gruppi, clan ecc. Nella rilettura lacaniana, tale sistema di scambio viene fatto risalire in particolare al complesso edipico, secondo cui la donna (identificata come segno) sta a raffigurare innanzitutto il non-uomo, la differenza, la mancanza e, dunque, la castrazione.

A sostegno delle osservazioni avanzate, l'analisi delle due studiose si sofferma in particolare sul film *The Revolt of Mamie Stover* (*Femmina ribelle*, Raul Walsh, 1956),

³⁰ Cfr., C. Demaria, *Teorie di genere*, op. cit., pp. 166-167.

³¹ E. A. Kaplan, *Aspects of British Feminist Film Theory. A Critical Evaluation of text by Claire Johnston and Pam Cook*, in «Jump Cut», n. 2, 1974, p. 52.

³² Cfr., P. Cook, C. Johnston, *The Place of Woman in the Cinema of Raul Walsh*, in P. Hardy (edited by), *Raul Walsh*, Edinburgh, Edinburgh Film Festival Pamphlet, 1974, ora anche in P. Bachmann (a cura di), *Raul Walsh*, Torino, Quaderni del Movie Club di Torino, 1977.

in cui è possibile notare in maniera evidente il dispositivo appena descritto. Il film, ambientato durante la seconda guerra mondiale, racconta di Mamie, una donna bella ed intraprendente, disposta a far tutto (anche l'*entraîneuse*) pur di guadagnare, al punto da tornare ricca al paese da dove è partita in cerca di fortuna. Secondo l'opinione di Cook e Johnston, la protagonista femminile sarebbe solo in apparenza un personaggio forte: in realtà, indagando la struttura narrativa del film, ci si accorge che essa assolve al ruolo di oggetto di scambio, più che di soggetto in sé. È oltremodo interessante notare - questa la tesi centrale delle teoriche - che "tale messa in scena di scambio in cui la donna è collocata come segno, venga poi collegata esplicitamente alla circolazione di denaro nel film"³³. Risulta chiaro, dall'analisi in questione, che la donna è quindi mancanza nel senso lacaniano del termine: essa è l'oggetto del desiderio maschile ed al tempo stesso la causa che scatena gli avvenimenti, senza mai divenire però soggetto della narrazione. La donna, concludono le studiose, ha valenza solo se rapportata all'altro sesso e tramite la sua figura l'uomo giunge a costituirsi così come soggetto pieno e dominante.

Espandendo le tesi avanzate a proposito dei film di Walsh, l'analisi condotta da Cook e Johnston si sofferma poi ad analizzare la poetica cinematografica di Dorothy Arzner, una delle poche cineaste che riesce ad operare - e con successo - ad Hollywood tra gli anni Venti e Quaranta e prima rappresentante donna della *Directors Guild of America* (Sindacato delle Donne Registe). Sebbene i lavori della Arzner in genere non vengano letti in chiave femminista, i suoi film criticano dall'interno le convenzioni cinematografiche hollywoodiane al fine di decostruirne i procedimenti in atto, in quanto mettono in scena figure femminili emancipate, dotate di carattere e forza di volontà. Ad attirare l'attenzione delle studiose, sono anche le trame dei film della Arzner, in quanto trattano una varietà di esperienze e desideri femminili che mettono in evidenza non solo la tenacia dei legami delle donne con altre donne appartenenti a classi sociali diverse, ma affrontano anche argomenti controversi per l'epoca, quali il sesso extraconiugale, la prostituzione, l'erotismo; tematiche molto spesso censurate dalla critica del tempo.

L'analisi condotta dalle due studiose sui film della Arzner parte da un punto ben preciso: nei film della regista sarebbe iscritto uno specifico discorso femminile capace di sovvertire e contraddire quello maschile, in quanto utilizza particolari strategie retoriche (sia tecniche che narrative) che rompono l'identificazione della spettatrice, promuovendo invece la comprensione dei meccanismi narrativi ed ideologici.

³³ Ivi, p. 130.

Muovendo da tali premesse, interesse delle teoriche è dunque osservare in che modo una regista donna, pur operando in un sistema assai regolato come quello hollywoodiano, abbia potuto intenzionalmente mettere in scena un soggetto femminile che non rientrasse nei ruoli tradizionali affidati di consueto alle donne.

Nell'analisi della Arzner, confluisce anche una tesi esposta precedentemente in un altro intervento del 1973, *Woman's Cinema as Counter-Cinema*³⁴, in cui la Johnston afferma che una pratica filmica femminista (come quella espressa nei film della regista in questione) comporta inevitabilmente la rottura delle regole del cinema dominante. Muovendo dalle considerazioni avanzate già alla fine degli anni Sessanta dai «Cahiers du Cinéma» sulla relazione fra cinema e ideologia, nel saggio del '73 la teorica avvalora il concetto di *progressive text* per spiegare la possibilità di una posizione testuale critica nei confronti dell'ideologia dominante. Posto che «il film è un prodotto ideologico, o meglio il prodotto di un'ideologia borghese»³⁵, la Johnston controbatte la tesi avanzata da Jean-Louis Comolli e Jean Narboni secondo cui «ogni film è imbevuto dall'inizio alla fine da un'ideologia prevalente [...] in forma pura e non adulterata»³⁶. Soltanto il *classic realist text* accetta il sistema stabilito di rappresentazione della realtà; al contrario, il *progressive text*, spiega la studiosa, «presenta una tensione interna che non si riscontra in un film ideologicamente innocuo, in quanto rielabora la realtà alla luce di dinamiche legate alla differenza sessuale e all'articolazione del rapporto maschile/femminile»³⁷.

Risulta chiaro dal discorso portato avanti dalla studiosa, che obiettivo della sua analisi è dunque appropriarsi di tale premessa teorica (che peraltro ha una funzione decisiva nello sviluppo non solo della FFT, ma di tutta l'analisi testuale), al fine di rielaborarla in chiave femminista grazie all'analisi dei film della Arzner, in quanto tali lavori - questo il merito principale - producono «uno iato fra ideologia sessista e testo filmico»³⁸.

A sostegno delle riflessioni enunciate, risulta emblematico il film *Dance, Girl, Dance* (*Balla, ragazza, balla*, Dorothy Arzner, 1940), in cui si racconta la storia di Judy, un'ingenua ragazza di provincia che approda a New York per tentare di divenire

³⁴ C. Johnston, *Cinema delle donne come contro cinema*, 1973, in «nuova dwf», n. 8, Luglio-Settembre 1978.

³⁵ Ivi, p. 56.

³⁶ J.-L. Comolli, J. Narboni, *Cinéma/idéologie/critique*, in «Cahiers du Cinéma», n. 216, Ottobre 1969, p. 13.

³⁷ C. Johnston, *Cinema delle donne come contro cinema*, op. cit., p. 65.

³⁸ Ivi, p. 67.

una ballerina classica, ritrovandosi a lottare per un posto di ballerina di fila in una piccola compagnia con altre sue coetanee. Tra loro c'è Bubble, una donna seducente ed insolente, che sa come sfruttare il proprio fascino per arrivare al successo in maniera più facile e veloce delle altre. La solidarietà creatasi fra loro, nonostante le molteplici diversità che le separano, sarà turbata dall'arrivo di un uomo, indeciso su chi scegliere fra le due.

Nell'analisi del film della Arzner condotta dalla Johnston, grazie allo sviluppo di temi quali la trasgressione e il desiderio (già di per sé sovversivi) rispetto a quelli consueti presenti nel cinema tradizionale (come il bisogno di ordine o l'invito alla rinuncia), è messa in rilievo proprio una sistematica rottura dei procedimenti in uso nel cinema dell'epoca: ecco, allora, l'esistenza di momenti pregnanti che danno corpo a quanto altrove è represso (come ad esempio la solidarietà femminile), o ancora il rovesciamento di situazioni altrimenti giudicate canoniche; infine, il gioco ironico di de-costruzione e di ri-montaggio delle figure stereotipate.

Significativo, a tal proposito, il finale del film preso in esame dalla studiosa, in cui Judy (a conclusione del suo ultimo spettacolo) restituisce dal palco lo sguardo alla platea, "gridando" tutto il suo disprezzo per quel pubblico: lo sguardo della protagonista rompe così la costruzione testuale dominante secondo cui la *performer* è solo oggetto di sguardo da parte di altri, muovendo al contempo una critica all'immagine della donna intesa come puro spettacolo da contemplare. Lo sguardo di Judy, conclude la teorica, si «configura dunque come un'aggressione diretta alla platea *dentro* il film e a quella *del* film, avendo come scopo esplicito quello di rompere il regime stereotipato e illusorio del testo»³⁹.

Tali considerazioni, destinate a fissare le coordinate di base del dibattito in questione, vengono poi riprese e rielaborate dalla Johnston in modo più dettagliato in un altro articolo del 1975, *Dorothy Arzner: Critical Strategies*⁴⁰, in cui la studiosa conferma la propria posizione teorica, affermando che nel cinema della Arzner vi sarebbe iscritto uno specifico discorso femminile capace non solo di dar coerenza al testo, ma anche (e soprattutto) di porsi in conflitto con quello maschile, con l'obiettivo preciso di renderlo incoerente e frammentario:

³⁹ Ivi, p. 65.

⁴⁰ C. Johnston, *Dorothy Arzner: Critical Strategies*, 1975, ora in C. Penley (edited by), *Feminism and Film Theory*, New York-London, Routledge/BFI, 1988.

The Arzner film female characters react and disobey the male address that surrounds them. How they disobey depends on the nature of the address in which they are involved. These ladies do not drag the existing order giving a new female symbolic system, they instead state their address to male on, breaking it, overturning it and, in a certain way, rewriting it⁴¹.

La contrapposizione maschile-femminile e, di conseguenza, lo scambio dei ruoli di genere raggiunge l'apice - secondo l'opinione della studiosa - in *Craig's Wife* (*La moglie di Craig*, 1936), un altro film della Arzner in cui si rivela in maniera forse più evidente la tesi sovente sostenuta dalla Johnston. Il film è un sagace ritratto in piedi di una donna (Harriet) appartenente alla media borghesia americana, ossessionata nel suo perfezionismo dal successo mondano e dai beni materiali. Un personaggio cinico e tirannico, che non esita a calpestare i sentimenti di chi le sta intorno, a cominciare dal marito, figura mite e paziente, costretta a subire passivamente tutte le sue angherie.

Dall'analisi del film in oggetto, si evince che il discorso dominante maschile (in particolare la sua concezione di casa come focolare domestico, rifugio impenetrabile dal mondo esterno), viene dislocato da quello femminile, espresso nella pellicola dall'ossessione di Harriet per l'ordine e la pulizia: la casa, così, viene sottoposta ad un vero e proprio processo di straniamento, in cui i segni di un baule trascinato per il pavimento o di qualcuno che si è seduto sul letto, acquistano un significato sinistro all'interno del film, anticipatore di un finale tragico; un finale che è al contempo rappresentativo del rifiuto della regista della convenzionale risoluzione hollywoodiana e dell'intenzione di spingere il discorso femminile sino al limite estremo.

Alle riflessioni della Johnston si affiancano presto quelle della Cook espresse in un saggio dal titolo *Approaching the work of Dorothy Arzner*⁴², in cui la teorica ritorna sulla questione precedentemente accennata della donna intesa come mancanza, spazio vuoto, oggetto di scambio utile soltanto alla costruzione del desiderio e della soggettività maschile. Il cinema della Arzner - spiega la studiosa - è in tal senso rivoluzionario, in quanto pone in evidenza proprio il problema del desiderio femminile (incapace a manifestarsi), «put into a patriarchal system of representation that only grants woman to play with the demands and the roles allowed by that system through irony and overthrow»⁴³.

⁴¹ Ivi, p. 39.

⁴² P. Cook, *Approaching the work of Dorothy Arzner*, 1975, ora in C. Penley (edited by), *Feminism and Film Theory*, op. cit.

⁴³ Ivi, p. 47.

L'aspetto più originale dell'intervento della studiosa, risiede dunque nell'interesse per la figura della spettatrice e per i processi di identificazione in cui essa sarebbe coinvolta durante la narrazione filmica: per Cook, lo studio del cinema hollywoodiano è al tempo stesso analisi sul posizionamento della donna nel sistema patriarcale, necessaria alla presa di coscienza di quei meccanismi ideologici in cui la donna è implicata. In tal senso, i lavori della Arzner rivestono un ruolo di primo piano per la politica culturale femminista di ambito cinematografico, in quanto «they break the identification with the stereotyped characters, leading the audience attention over the troubled position they occupy in reality and creating a break between audience and the women as a show ideology»⁴⁴. In altre parole - questo il punto focale della sua teoria - nei film della regista in questione all'identificazione si sostituirebbe la comprensione, proprio come accade nel finale del già citato *Dance, Girl, Dance*, in cui «the identification with the protagonist is taken over by the comprehension of the rough process of contradictions that rules our relation with ideology»⁴⁵. Dislocare il processo di identificazione appare, nell'opinione della studiosa, fondamentale per attivare un processo di analisi conscia, grazie al quale lo spettatore non può non riconoscere le difficoltà che il desiderio femminile incontra ad esprimersi all'interno del sistema patriarcale.

È quanto accade, ad esempio, in *Merrily We go to Hell* (*Andiamo all'inferno allegramente*, Dorothy Arzner, 1932), in cui la strategia appena descritta viene messa in pratica dalla regista americana attraverso una serie di dispositivi, quali la struttura episodica, i rovesciamenti narrativi, l'interruzione della trama tramite *gag* o momenti pregnanti, che hanno l'obiettivo specifico di “disturbare la linearità della storia, di creare distorsioni e disagi al racconto, minando a sua volta il lavoro sugli stereotipi operato dalle strutture dominanti”⁴⁶. Tali procedimenti, concepiscono dunque il testo filmico come un processo dialettico fra immagine e racconto, e spingono lo spettatore a mettere in questione le forme della rappresentazione cinematografica attraverso cui l'ideologia patriarcale tenta di affidare dei ruoli fissi alle donne. In definitiva, le strategie di rovesciamento ed il ricorso a forme d'ironia che ritroviamo nei film della

⁴⁴ Ivi, p. 48.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., p. 69.

Arzner servono proprio a costruire un'attrice ed una spettatrice attiva, capace di intervenire nel lavoro critico (o in quella registico) per mutare il corso degli eventi⁴⁷.

Il merito dei film della Arzner - conclude la teorica - sta dunque nell'aver "riscritto" letteralmente il cinema patriarcale, facendone emergere contraddizioni interne e affidando al discorso delle donne il compito di reinterpretare ruoli e situazioni. Il risultato, è la fondazione di un nuovo linguaggio cinematografico tutto al femminile, con il quale il cinema femminista a venire (e non solo) dovrà inesorabilmente confrontarsi.

Risulta chiaro, dal discorso portato avanti fino ad ora dalla critica cinematografica, che mentre nel cinema classico americano le figure maschili fanno riferimento ad un'iconografia di ordine narrativo attenta alla singolarità di ciascun personaggio, quelle femminili (volutamente più monocordi) rimandano ad un universo popolato da figure fisse ed eterne, in grado di suggerire un modello di spiegazione unico ad eventi, al contrario, differenti fra loro.

Le riflessioni che la prima critica di genere dedica ai testi del cinema classico americano, sottolineano invece come sia necessario identificare una sorta di *controcinema* delle donne, il cui obiettivo è scrivere una storia del cinema attraverso la rivalutazione dell'opera di pioniere (come la Arzner), che hanno espresso una visione diversa del femminile.

Un *controcinema* delle donne, dunque, che renda visibile l'assenza nell'inquadratura - o nel succedersi delle inquadrature - di quel fuori campo che esiste simultaneamente allo spazio rappresentato, «che lo renda palpabile, udibile, riconoscibile; sottolineando l'estromissione, dal potere discorsivo della diegesi filmica tradizionale, di quella voce esclusa e marginale, che esiste alla voce assicurata all'interno della narrazione. E restituisce, così, voce alle donne»⁴⁸.

I.2.2 Le dinamiche del piacere. Il paradigma di Laura Mulvey

Nonostante le riflessioni di Claire Johnston e Pam Cook (in particolare il loro concetto di *progressive text*) abbiano fortemente influenzato gli studi femministi di

⁴⁷ Cfr., J. Mayne, *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington Indiana University Press, 1994.

⁴⁸ C. Johnston, *Cinema delle donne come controcinema*, op. cit., p. 61.

ambito cinematografico, è indubbio che *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁴⁹, saggio presentato da Laura Mulvey nel 1973 ad un Convegno negli Stati Uniti e pubblicato due anni più tardi sulla rivista «Screen», rimane ancora oggi l'intervento critico più importante della FFT, vero e proprio manifesto di contestazione nei confronti del canone cinematografico dominante. Sebbene alcuni concetti fondamentali della FFT siano già presenti nei contributi delle due studiose, quali ad esempio la donna come mancanza e come spettacolo, o la valenza dello sguardo nella rappresentazione filmica, è altrettanto vero - come più volte è stato sottolineato dalla stessa Mulvey - che essi vengono semplicemente enunciati, piuttosto che esaminati nella loro specificità. Mancherebbero dunque, nell'opinione della teorica, alcuni passaggi esplicativi sull'analisi del testo filmico e sui piaceri da esso derivanti, necessari affinché le riflessioni critiche avanzate da Cook e Johnston possano trasformarsi in effettivo modello teorico, ruolo che invece compete a *Piacere visivo*.

L'efficacia argomentativa con cui la Mulvey propone una teoria psicoanalitica non solo del film classico americano, ma in generale dell'apparato cinematografico e dell'esperienza spettatoriale, colpiscono ancora oggi per il loro spessore critico: l'originalità di questo contributo risiede proprio «nella sua capacità di unire sofisticazione teorica e spirito militante, qualità entrambe assai frequenti al tempo, ma raramente presenti con eguale forza nello stesso intervento»⁵⁰.

Questo saggio discuterà l'intessitura di quel piacere erotico nel film, il suo significato e in particolare il posto centrale dell'immagine della donna. Si dice che analizzare il piacere o la bellezza li distrugge. È quanto si prefigge questo articolo⁵¹.

Punto di partenza dell'analisi è «accostarsi quanto più è possibile alle radici dell'oppressione delle donne per spezzare quei codici cinematografici che non riescono a produrre una soggettività femminile autonoma»⁵². Muovendo da tale premessa, la riflessione teorica condotta dalla Mulvey si snoda seguendo principalmente due direzioni di ricerca: da un lato essa si focalizza non soltanto sul modo in cui la donna è raffigurata nel film, ma anche sul criterio in cui la figura femminile è chiamata in causa

⁴⁹ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, apparso in «Screen», 1975, poi confluito in L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, ora in «nuova dwf», n. 8, Luglio 1978, pp. 26-41.

⁵⁰ V. Pravadelli, *Psicoanalisi e Feminist Film Theory: da Mulvey agli anni Novanta*, in «La Valle dell'Eden», anno VII, n. 15, Luglio-Dicembre 2005, Roma, Carocci, p. 82.

⁵¹ L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, op. cit., p. 27.

⁵² Ibidem.

come spettatrice; dall'altro affianca allo studio semiotico del testo filmico una riflessione condotta con gli strumenti propri della psicoanalisi. In altre parole, grazie al suo contributo si assiste ad uno spostamento del *focus* della ricerca dal sistema di rappresentazione cinematografico (avvalorato come patriarcale e dominante), al suo dispositivo che ne regolerebbe apparizioni e consumo.

La tesi centrale del saggio della Mulvey, investe in particolare la relazione di omogeneità che, secondo la sua opinione, esisterebbe fra le dinamiche psichiche del soggetto umano (così come le ha elaborate la psicoanalisi freudiana⁵³), il dispositivo cinematografico e le strutture narrativo-linguistiche del film classico. Il cinema hollywoodiano (cioè la forma che ha dominato incontrastata i mercati mondiali dall'avvento del sonoro), sviluppa tramite strategie formali altamente codificate la differenza sessuale, rimarcando così l'abitudine ad utilizzare le categorie di genere come rigida gerarchia fra i sessi e sottolineando al contempo il rapporto di subordinazione del femminile verso il maschile.

L'interpretazione (per lo più inconscia) di tale differenza si iscrive nelle immagini e finisce poi per controllarle, strutturando il modo tramite il quale lo "spettacolo" viene guardato, assieme al piacere che da esso si può trarre. Al fine di argomentare le modalità di tale iscrizione, la teorica fa notare come nel cinema la posizione attraverso cui ogni spettatore/spettatrice è guidato a vedere il film - e di conseguenza a trarne dei piaceri - consista nell'adottare uno sguardo prettamente maschile, che lei chiama *male gaze*. Facendo riferimento, poi, al cinema classico hollywoodiano, la Mulvey ricorre a due concetti psicoanalitici per spiegare le pulsioni che si attiveranno durante la visione di un film: il primo (semplicemente istintuale) è quello freudiano di *scopofilia*⁵⁴, che deriva dall'osservare il corpo-oggetto della donna erotizzato, fonte, cioè, di eccitazione; il secondo (più legato all'autoconservazione) è quello lacaniano di *identificazione narcisistica*, ovvero il piacere di identificarsi con il protagonista maschile, il quale è a stretto contatto visivo e/o corporeo con il personaggio femminile. Le strutture alla base di tali piaceri - specifica la teorica - divergono fortemente, in quanto la *scopofilia*

⁵³ Per un maggior approfondimento sulle teorie delle dinamiche psichiche del soggetto umano (in particolare quello femminile), si rimanda alla lettura di E. Young-Bruehl (a cura di), *Freud sul femminile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

⁵⁴ A tal proposito, è opportuno precisare che in origine, nei suoi *Tre saggi sulla teoria sessuale* del 1905, Freud isolava la *scopofilia* come una delle componenti istintuali della sessualità (che esistono come pulsioni in modo indipendente dalle zone erogene), associandole con il concepire le altre persone come oggetti sottoposti ad uno sguardo di curiosità e controllo. Solo in seguito, e precisamente in *Pulsioni e loro destini* del 1915 (è questo il saggio a cui fa principalmente riferimento la Mulvey), Freud sviluppò in modo più dettagliato la sua teoria della *scopofilia*, imputandola all'autoerotismo pregenitale e poi al piacere che deriva dal guardare una persona e farla oggetto della propria stimolazione sessuale.

richiede una separazione dalla realtà che si desidera (lo spettatore vuole qualcosa che c'è, ma che rimane sullo schermo); l'*identificazione narcisistica*, al contrario, esige una fusione con la realtà con cui ci si immedesima (lo spettatore proietta lui stesso sullo schermo)⁵⁵.

Nonostante tali divergenze di fondo, la Mulvey osserva inoltre come il cinema classico (specialmente quello degli anni Quaranta e Cinquanta) ha molto spesso coniugato la *scopofilia* al *narcisismo*: grazie, infatti, alla presentazione di un mondo immaginario ben lontano da quello reale, il desiderio di possesso dell'altro (cioè di quello che si mostra nel film) opera in parallelo ai processi di identificazione (con chi si mostra nel film).

L'autrice fa poi notare come tali dinamiche legate al piacere della visione non siano tuttavia ugualmente "disponibili" per lo spettatore e la spettatrice, in quanto il cinema classico - come ribadito più volte - iscrive la differenza sessuale nelle sue strategie retoriche e conseguentemente nell'esperienza spettatoriale. Nel film classico, infatti,

il piacere del guardare è scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. La funzione della donna è puramente erotica e si esaurisce nel sostenere il desiderio maschile, motore dell'azione narrativa. Così, il rapporto attività/passività è registrato sia a livello narrativo che retorico e mentre l'azione diegetica viene condotta dal personaggio maschile, la soggettività femminile è la figura che meglio mette in scena il ruolo attivo dell'uomo⁵⁶.

I processi di narrazione messi in atto in un film classico, pertanto, strutturano la storia attorno ad una figura principale, di controllo, con cui lo spettatore può facilmente identificarsi, e dal momento che

lo spettatore finisce per identificarsi con il protagonista maschile, egli proietta il suo sguardo su quello del suo simile, del suo sostituto sullo schermo, in modo tale che il potere del protagonista maschile nel controllare gli eventi coincide con il potere attivo dello sguardo erotico, dal quale entrambi ricavano una soddisfazione di onnipotenza⁵⁷.

Dalla citazione si evince che lo spettatore, per poter trarre piacere dall'immagine, deve necessariamente identificarsi con il personaggio maschile, ovvero colui cui lo sguardo appartiene, colui che "porge" al pubblico il materiale passivo per lo sguardo

⁵⁵ L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, op. cit., p. 31.

⁵⁶ Ivi, p. 33.

⁵⁷ Ibidem.

attivo dell'uomo. La star maschile appare, così, come un «potente io ideale, che può controllare gli eventi meglio del soggetto/spettatore»⁵⁸: tramite il ricorso a particolari tecniche cinematografiche, quali inquadrature, movimenti di macchina, luci, montaggio, «il protagonista maschile è libero di imperare sulla scena, una scena di illusione spaziale in cui egli articola lo sguardo e crea l'azione. In sostanza, l'uomo muove la diegesi, la donna ne rimane esclusa»⁵⁹. Ne consegue, che il cinema classico americano è fatto esclusivamente per un pubblico di uomini: se si vuole accedere al godimento di quanto è mostrato sullo schermo, è necessario allora indossare abiti maschili. «La spettatrice, pertanto, non può che essere uno spettatore»⁶⁰.

Secondo il parere della studiosa, l'essenza principale dei film di Alfred Hitchcock, ad esempio, è racchiusa proprio nello sguardo maschile che controlla dall'interno l'intera scena filmica. Grazie all'abile utilizzo della ripresa soggettiva⁶¹ che molto spesso nei suoi film simula il punto di vista del protagonista, il pubblico vede esattamente ciò che sta guardando l'eroe, favorendo così processi di identificazione che attraggono gli spettatori nella sua posizione; allo stesso modo, l'uso di frequenti primi piani sull'immagine centrale della storia (quasi sempre una donna bionda) contribuisce a creare una dimensione fortemente erotica per lo spettatore che percepisce «il personaggio maschile come suo complice, lasciandosi trasportare da un falso senso di sicurezza, di legalità garantita dal suo sostituto»⁶².

Da questo punto di vista, *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, Hitchcock, 1954) è il lavoro del noto regista inglese in cui si rivela in maniera forse più evidente la tesi sulle dinamiche del piacere e sui processi di identificazione sostenuta dalla Mulvey. Il film potrebbe essere letto, infatti, come una sorta di metafora del cinema, in cui il protagonista è il pubblico, mentre gli eventi che accadono nell'isolato di fronte corrispondono invece allo schermo. Il processo di simbiosi del protagonista con il pubblico è creato dalla sua condizione di fotogiornalista infermo, creatore di storie e cacciatore di immagini, legato alla sedia come uno spettatore; condizione che lo pone direttamente nella disposizione fantastica e di sovrapercezione del pubblico di uno spettacolo cinematografico. Nel film, inoltre, la bellezza della donna e lo spazio sullo

⁵⁸ Ivi, p. 34.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ F. Casetti, *Teorie del cinema*, op. cit., p. 248.

⁶¹ Forma particolare di inquadratura che simula lo sguardo del personaggio sia letteralmente (quando cioè lo spettatore vede il mondo del racconto *attraverso* i suoi occhi), sia metaforicamente (quando lo spettatore, pur non osservando direttamente l'universo del racconto *attraverso* di lui, ne sposa le modalità di visione, vedendo *come* il personaggio).

⁶² Cfr., S. Capecchi, *Identità di genere e media*, op. cit., p. 87.

schermo finiscono per (con)fondersi: ella racchiude in sé un prodotto perfetto, il cui corpo stilizzato e frammentato da continui primi piani rappresenta il vero contenuto erotico del film. Il risultato è “una sollecitazione nell’audience ad assumere un atteggiamento voyeuristico che implica una volontà di controllo rispetto a quanto mostrato sullo schermo”⁶³.

In contrapposizione alla logica rappresentativa dominante, la stessa Mulvey realizza nel 1977 *Penthesilea*, il suo primo film in qualità di regista, girato assieme a Peter Wollen ed incentrato sul mito delle amazzoni. Il film, rompendo con i codici e le convenzioni di montaggio che prevedono un tempo, uno spazio ed un punto di vista narrativo lineare, utilizza lunghi capitoli fatti di piani-sequenza⁶⁴. Evitando in tal modo la fase di montaggio, viene negata di conseguenza la possibilità di indirizzare lo sguardo del pubblico in un’ottica prettamente maschile: l’obiettivo della Mulvey diventa, dunque, tagliare alla radice quella dicotomia fra chi guarda e chi è guardato che determina il piacere visivo, realizzando una pratica cinematografica d’avanguardia al femminile che rompa con il voyeurismo e il feticismo del cinema narrativo, così da «liberare lo sguardo della macchina da presa nella sua materialità nello spazio e nel tempo e lo sguardo del pubblico nella dialettica e nel distacco appassionato»⁶⁵. Secondo l’opinione della teorica, solo la radicale distruzione delle principali forme del piacere narrativo completamente impegnato nel considerare le donne come oggetti può offrire speranza ad un cinema che sarà in grado di rappresentare non la donna come differenza, ma le differenze delle donne. Come lei stessa commenta, «siffatte strategie, d’altro canto, derivano dal riconoscere i codici dominanti nel momento stesso in cui si negano»⁶⁶.

Muovendo, quindi, dalla considerazione che il cinema è costruito per garantire piacere solo ad un pubblico maschile, diversamente da quanto afferma Christian Metz⁶⁷ (secondo cui l’esperienza cinematografica non sarebbe sessualmente definita), la Mulvey afferma che la differenza di *gender* sarebbe iscritta non soltanto nella rappresentazione filmica (attraverso le modalità appena descritte), ma anche

⁶³ S. Magaraggia, *L’albero di Antonia. Donne e uomini alla luce della Feminist Film Theory*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e Parsifal. Modelli e differenze di genere nel mondo dei media*, Milano, Ruspini, 2007, p. 101.

⁶⁴ Con tale termine si fa riferimento ad un segmento filmico autonomo costituito da una sola inquadratura, all’interno della quale si sviluppa un’intera unità di contenuto narrativo. Attraverso di esso, il racconto procede in piena continuità spazio-temporale.

⁶⁵ L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, op. cit., p. 41.

⁶⁶ L. Mulvey, *Cambiamenti: riflessioni su mito, narrazione e esperienza storica*, in G. Bruno, M. Nadotti, *Immagini allo schermo*, op. cit., p. 161.

⁶⁷ Cfr., C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980.

nell'esperienza cinematografica. Nell'ottica della studiosa, infatti, se l'identificazione corrisponde al riconoscimento di sé nell'immagine del proprio simile, si deduce che poiché è il personaggio maschile a dominare la scena (con le sue azioni ed i suoi sguardi), solo l'uomo in sala potrà identificarsi con l'eroe; unendo il proprio sguardo a quello del protagonista, lo spettatore sarà in grado così di possedere vicariamente la donna. La disparità nella rappresentazione, conclude la studiosa, si traduce dunque in una disparità spettatoriale, in quanto nega l'esistenza stessa della spettatrice, ovvero la possibilità che la donna in sala possa provare piacere: questo, il punto più controverso e dibattuto del saggio.

Secondo l'opinione della teorica, inoltre, l'immagine della donna raffigurata sullo schermo oltre a racchiudere l'effettiva essenza emotiva del film, pone in essere un altro problema legato in particolare alla sua mancanza del pene: se per un verso essa costituisce una presenza affascinante, un'icona esibita per lo sguardo ed il godimento dell'uomo; per un altro, la donna è una presenza minacciosa, riconosciuta sia come diversa che come inferiore, e dunque possibile fonte di ansia per l'uomo. L'immagine femminile al cinema, così, non provocherebbe nel soggetto maschile solo piacere, ma anche paura, evocando in lui la minaccia di castrazione. Per poter sfuggire a tale timore, nota la Mulvey, l'uomo ha due vie di fuga: rivivere il trauma originario, scoprirne il mistero della donna (cioè la castrazione) e infine controllarla; oppure negare la castrazione, elevando la donna a puro feticcio da contemplare.

La prima soluzione, legata sia al voyeurismo che al sadismo, trova la sua massima espressione nel genere *noir* ed in particolare nei film di Hitchcock, dove la variante sadica ben si adatta alla narrazione, dal momento che il sadismo (sviluppandosi in un tempo lineare che ha un principio ed una fine) richiede una storia, genera un accadimento e provoca violentemente un mutamento in una persona. Nei film di Hitchcock (si veda ad esempio *Notorius*, 1946), «il piacere per il soggetto maschile risiede dunque nell'accertare la colpa (immediatamente associata con la castrazione), ribadire il controllo e infine soggiogare la persona colpevole (la donna appunto) con la punizione o con il perdono»⁶⁸.

I film di Josef von Sternberg rappresentano, invece, un esempio eclatante della seconda soluzione, ovvero la scopofilia feticistica, individuata dalla Mulvey affinché l'uomo possa sottrarsi alla minaccia di castrazione. Nei lavori del regista austriaco (spesso onirici, eccessivi, dominati dall'*eros* e da una visione del potere come

⁶⁸ L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, op. cit., p. 35.

esperienza orgiastica), temi quali la sconfitta, la rivincita, la violenza del dominio, ricorrono costantemente, così come le pulsioni e le logiche del desiderio che governano i comportamenti dei suoi personaggi, anche quelli femminili. In particolare, l'immagine della donna (raffigurata in film come *The Scarlett Empress - L'imperatrice Carolina*, Sternberg, 1934) possiede - a differenza di quanto accade in Hitchcock - un potenziale di autonomia maggiore che le consente di sottrarsi alle decisioni maschili e di conseguenza allo spazio diegetico. Essa, pertanto, osserva la Mulvey, non è più portatrice di colpa: pur rappresentando un prodotto/feticcio perfetto, il suo corpo - anche qui stilizzato dai continui primi piani - riceve direttamente lo sguardo dello spettatore, riassumendo così il vero contenuto erotico ed emotivo del film⁶⁹.

Come giustamente è stato sottolineato più volte, l'importanza delle teorie espresse dalla Mulvey in *Piacere visivo* risiede proprio nel suo strutturato impianto teorico, ovvero «nell'aver fornito un modello di interpretazione del film centrato sulle dinamiche di sguardo, desiderio e identificazione, nonché nell'aver sottolineato la non universalità di tali processi che comportano differenze imprescindibili per il maschile e per il femminile, sullo schermo, quanto in sala»⁷⁰.

Discutere di cinema e identificazione non vuol dire, dunque, individuare un meccanismo ideologicamente neutrale che esuli dalle definizioni sessuali, quanto piuttosto scoprire un altro modo in cui la donna è iscritta come assenza, mancanza, vuoto, sia sul piano della rappresentazione cinematografica che su quello della teorizzazione. «Fintanto che si tratta di una questione di controllo dell'immagine, di rappresentazione e di auto-rappresentazione, l'identificazione deve essere considerata in rapporto al posto che occupa nella problematica della differenza sessuale»⁷¹.

Evitare un'identificazione che proceda solo in un senso, rompere il meccanismo della fascinazione, produrre un "dispiacere filmico" capace di rovesciare quelle abitudini che celano la volontà di perpetuare una rigida gerarchia fra i sessi, sono concetti che influenzeranno profondamente il dibattito in questione. Termini come *gaze*, *look*, *pleasure*, *desire*, diventeranno presto, grazie al contributo della Mulvey, parole chiave per tutte le teorie femministe di ambito cinematografico.

⁶⁹ Cfr., ivi, pp. 36-37.

⁷⁰ V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, p. 25.

⁷¹ L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, op. cit., p. 38.

I.3 Immagine, genere, differenza. Il “cinema delle donne” degli anni Settanta

In conclusione al saggio *Piacere visivo e cinema narrativo*, Laura Mulvey invoca la demolizione dello sguardo voyeuristico, artefice del godimento filmico maschile e al tempo stesso dell'oggettivazione femminile, facendo emergere con incisività un altro elemento della sua analisi che intende integrare lo studio delle rappresentazioni delle/per le donne con lo spazio sociale in cui esse agiscono. Tali riflessioni, sui possibili percorsi di piacere e di identificazione, e in particolare la polemica avanzata dalla teorica inglese sul ruolo passivo della spettatrice, fanno esplodere - già a partire dalla metà degli anni Settanta - il dibattito in questione in tutta la sua forza.

Non a caso, infatti, la filiazione fra il movimento delle donne, la critica femminista ed il “cinema delle donne” produce durante questo periodo una situazione di profonda complicità fra critiche, teoriche e cineaste, impegnate sempre più spesso nei diversi festival, nelle retrospettive promosse da cooperative o enti locali, nei convegni universitari: si assiste, così, ad incontri come l'*Edinburgh Film Festival*, in cui produzione filmica ed elaborazione teorica hanno modo di confrontarsi; si sviluppa un'attenzione sistematica per il film su riviste femministe (come «m/f»); si pubblicano le prime antologie che restituiscono in maniera fedele e attenta il quadro della riflessione (come *Woman in the Cinema* di K. Kay e G. Peary o *Woman in Film Noir* di E. A. Kaplan)⁷²; infine si aprono insegnamenti universitari di cinema nell'ambito dei *Women's Studies*⁷³.

Tale clima culturale, genera dunque una posizione critica che diventa quasi un principio per la politica femminista di ambito cinematografico di fine anni Settanta, secondo cui il cinema non si deve limitare a collocare il pubblico entro una struttura della differenza sessuale rigida ed immutabile, ma esso può invece offrire un'immagine diversa della donna, oltre a garantire fantasie liberatorie capaci di coinvolgere *anche* il soggetto femminile.

È in questo contesto che vanno interpretati i lavori di registi appartenenti al cosiddetto “cinema delle donne”, un filone fortemente autoritario fondato sulla sperimentazione di pratiche filmiche da opporre al sistema dominante. Due sono le forme principali attraverso cui esso si esprime: la *feminist avant-garde* e il documentario. La prima si basa sulla combinazione fra sperimentazione e forma

⁷² Cfr., K. Kay, G. Peary, *Women in the Cinema*, New York, Dutton, 1977; E. A. Kaplan (edited by), *Woman in Film Noir*, London, BFI, 1978.

⁷³ Cfr., F. Casetti, *Teorie del cinema*, op. cit., p. 250.

narrativa, giustificata da una prospettiva teorica femminista secondo la quale al cinema la donna è stata quasi sempre raffigurata come oggetto o come segno. Sfruttando la struttura del racconto contenuta nel cinema narrativo, obbiettivo del cinema femminista è, invece, assegnarle una posizione soggettiva piena ed autonoma. Tuttavia, nei film appartenenti a tale forma espressiva, il racconto assume modalità decisamente innovative, quasi irriconoscibili, in quanto esso costruisce “sotto cancellatura” traiettorie femminili per decostruire sia le strutture narrative del cinema tradizionale che quelle più propriamente formali. Inoltre, tali lavori vedono spesso la partecipazione ad ogni livello solo di donne e, come è stato più volte posto in evidenza dalla critica, le fasi produttive e di ripresa risentono, almeno in parte, dell’influenza dei gruppi di autocoscienza formatisi durante il periodo.

Sfogliando i primi numeri di alcune riviste di settore pubblicate a metà degli anni Settanta - prima fra tutte «Camera Obscura» - si ha un’idea chiarificatrice dei dispositivi narrativi e formali messi in atto dal cinema femminista:

è un cinema in cui i materiali rappresentati non determinano o hanno precedenza sui materiali che producono la rappresentazione; il “significato” del film deriva dal processo della loro interazione. [Il cinema femminista], tramite l’articolazione narrativa, o la sua rottura, fa riflettere sul processo significante, sulla rappresentazione e sulla figura e funzione dell’immagine della donna. [...] Il testo viene visto così non come un’opera chiusa, ma come un discorso, un dispositivo di significazione, dinamismo e contraddizione [in cui lo spettatore] non è più un passivo ricettore del significato, ma una figura mobile e dialettica⁷⁴.

Le politiche formali descritte dalla rivista californiana trovano riscontro nei lavori di diverse autrici che aderiscono al filone della *feminist avant-garde*, fra cui ricordiamo Marguerite Duras, Jackie Raynal, Chantal Akerman, Babette Mangolte, Yvonne Rainer, Sally Potter, solo per citare i nomi più discussi e ammirati. Pur nella loro singola specificità, è possibile individuare una serie di strategie e dispositivi formali utilizzati da queste autrici nei loro film, utili a capire il modo in cui esse intendono rivalutare la donna attraverso il mezzo filmico. Da un punto di vista narrativo, si tratta nella maggior parte dei casi di racconti minimalisti, incentrati su una protagonista femminile (a volte la regista stessa, altre un’attrice affermata o anche sconosciuta) che non si presenta quasi mai come un soggetto pieno, ma come un’identità in processo, colta nei momenti più significativi della sua esistenza. Più nel dettaglio, essa vive un’esperienza di ricerca

⁷⁴ AA. VV., *Donne e cinema: approcci critici*, in «Camera Obscura», n. 1, autunno 1976, p. 5.

della propria identità - in primo luogo sessuale - e dei ruoli che è chiamata a ricoprire nella società a lei contemporanea. Una ricerca, dunque, che più che fornire risposte certe ed univoche, consente alla protagonista (e alla spettatrice soprattutto) di investigare *cliché* e luoghi comuni sulla donna e sul corpo femminile, sulla maternità e sull'eterosessualità, sullo spazio privato e su quello pubblico. Le strategie messe in atto nel testo da tali registe, risultano pertanto

efficaci sia alla decostruzione di immagini e significati socialmente stabiliti che alla creazione di nuove modalità dell'essere o, quantomeno, alla scoperta di inaspettati modelli di identità. Inoltre, siffatte strategie predispongono per la spettatrice non un'immersione *nello* schermo, quanto piuttosto una posizione frontale in modo tale che lo spettatore non dimentichi mai se stesso *di fronte* al film⁷⁵.

Così come la ripresa in continuità (senza alcun tipo di stacco) sembra essere tipica dell'avanguardia cinematografica femminista, un altro dispositivo formale ricorrente del filone in questione risulta la scissione immagine/suono, in particolare l'uso della *voice over* (voce fuori campo): la scissione del soggetto o la molteplicità dei livelli dell'esperienza raggiunti grazie al ricorso a tale tecnica innescano la dispersione della soggettività in più luoghi, oltre alla presenza di più fonti di informazione per lo spettatore.

È quanto accade, ad esempio, in *News From Home* (1976) della regista belga Chantal Akerman, in cui alla dimensione visiva (che ci restituisce una New York quotidiana fatta di strade, stazioni della metropolitana e folle di persone in continuo movimento), si accosta con garbo la voce di commento della stessa regista che legge delle lettere indirizzate alla figlia, scritte durante un precedente soggiorno della Akerman nella metropoli americana. Scissa fra Bruxelles (voce) e New York (immagine), nel film in oggetto la regista non compare mai fisicamente, ma lo spettatore ne percepisce inevitabilmente la presenza dietro la macchina da presa: ella è un soggetto invisibile da cui dipende la costruzione testuale, una presenza-assenza capace di muoversi e al contempo attraversare con la sua voce e le sue inquadrature piani spazio-temporali differenti. Mettendo in evidenza le potenzialità di un nuovo apparato cinematografico, la trattazione della dimensione spazio-temporale spinge anche il soggetto umano a riflettere sulle rinnovate possibilità di pensarsi in modo non ancora

⁷⁵ V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., p. 78.

codificati. Spazialità, temporalità e parola sono strumenti che, in definitiva, attivano il pensiero di chi assiste alla visione del film⁷⁶.

Come giustamente è stato evidenziato dalla critica, non si deve tuttavia pensare che i testi filmici delle registe appartenenti all'avanguardia femminista siano prettamente assertivi, anzi molto spesso le loro modalità di narrazione subiscono effetti opposti. Non solo il materiale narrativo è minimo, ma abbondano i gesti quotidiani, i momenti significanti (più che le azioni in senso stretto), e il minimalismo narrativo fa non di rado emergere il flusso temporale in tutta la sua pesantezza e fisicità. Inoltre, la parola diventa spesso un elemento autonomo (forse troppo) rispetto alle lunghe immagini che la racchiudono.

La seconda forma filmica attraverso cui si esprime il “cinema delle donne” (ancor più utilizzata della prima) è quella documentaristica, esplorata dalle nuove cineaste in tutte le sue forme, dal *cinéma-vérité* all'intervista giornalistica. Un genere, quello del documentario al femminile, che rispetto ai lavori della *feminist avant-garde* ha raccolto nel corso del suo sviluppo più obiezioni che consensi: se da un lato esso infatti ha rappresentato una sorta di risarcimento nei confronti dell'esperienza concreta delle donne, dall'altro ha proposto una visione riconciliata e non dialettica della realtà che non poche studiose hanno definito come «mera storia culturale-populista»⁷⁷. In un contesto di analisi in cui le riflessioni teoriche dominanti avallano la centralità del linguaggio (non solo per ciò che concerne la produzione di senso, ma anche per la costruzione del soggetto), appare evidente come il documentario sia spesso risultato poco utile alla riqualificazione della figura femminile. In particolare, quelli autobiografici, narrando esperienze oggettive e presentando figure unitarie e artefici del proprio destino, produrrebbero - nell'opinione delle studiose - un'illusione di pienezza in cui la spettatrice anziché porre domande all'immagine che la rappresenta, finisce per sentirsi spesso “saturata da essa”⁷⁸. In tali termini, il documentario appare agli occhi delle teoriche non molto dissimile dal cinema narrativo.

I toni assai severi con cui le fondatrici di «Camera Obscura» aprono uno dei primi editoriali della rivista non avrebbero potuto esprimere con più incisività l'atteggiamento

⁷⁶ Cfr., V. Pravadelli, *Performance, rewriting, identity. Chantal Akerman's postmodern cinema*, Torino, Otto, 2000, pp. 50-51.

⁷⁷ Per un'analisi più approfondita del dibattito teorico sul documentario ed una campionatura di analisi testuali, si vedano A. Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, London, Verso, 1982, pp. 147-155, e E. A. Kaplan, *Women and Film. Both Side of the Camera*, London-New York, Routledge, 1983, pp. 125-141.

⁷⁸ V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., p. 76.

critico assunto dalle studiose nei confronti non solo del genere documentaristico, ma anche di alcuni lavori appartenenti all'avanguardia femminista, artefici entrambi di attuare una serie di strategie che li renderebbero *strutturalmente* assai simili al cinema classico narrativo

Sebbene ci rendessimo conto dell'importanza di questi film per la loro "presa di coscienza" [...] ci sembrava che illudendosi che immagini di donne forti e positive potessero essere efficaci in sé, [essi] mancassero in sostanza di un'analisi precisa delle determinazioni politiche e ideologiche dell'oppressione femminile. In realtà questi film a soggetto femminista sembravano mantenere o addirittura rinforzare la posizione dello spettatore del film classico-narrativo, proprio per il loro presentarsi immediati e "trasparenti", come "finestre aperte sul mondo" con un accesso privilegiato alla verità⁷⁹.

Dalle parole citate, risulta evidente la posizione assunta dalle teoriche di fine anni Settanta, secondo cui non basterebbe solo concepire un nuovo immaginario da esibire, ma sarebbe necessario anche formulare un nuovo linguaggio che interroghi al contempo sia la costruzione dell'io (in quanto soggetto), sia la sua immagine (in quanto rappresentazione). «Soltanto un cinema decostruttivo così inteso può garantire una visione cosciente della realtà ed allo stesso tempo attivare un'esperienza effettiva del pensiero»⁸⁰.

Se dopo le sue forme iniziali non mancano documentari sperimentali che in un certo senso tentano di muoversi in questa direzione, sarà presto la *feminist avant-garde* ad assumersi tale compito decisivo per tutto il decennio successivo, e anche oltre.

I.4 Metacritica e nuove "prospettive": la sfida degli anni Ottanta

Dopo un periodo caratterizzato da un'intensa produzione sia teorica che pratica, intorno alla fine degli anni Settanta emerge sempre più la necessità per le studiose di cinema di indirizzare la riflessione sul testo filmico verso forme di analisi più flessibili di quelle precedentemente elaborate. Nell'ottica delle teoriche, infatti, prende forma la convinzione che se da un lato il rigido binarismo maschile/femminile sia risultato funzionale alla comprensione di quelle articolazioni discorsive e simboliche presenti nel cinema classico, dall'altro esso ha finito per trascurare concetti fondamentali come

⁷⁹ AA. VV., *Collettivo Camera Obscura: cronologia*, in «Camera Obscura», vol. II, n. 4, 1979, citato in P. Detassis, G. Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta*, op. cit., p. 190.

⁸⁰ V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., p. 77.

sexo e differenza sessuale (che fondono il piano biologico con la sfera sociale) in favore di quello di *gender* (che, al contrario, definisce i processi identitari come pratiche sociali e performative)⁸¹.

Inoltre, la questione della spettatrice avanzata nel suo celebre saggio dalla Mulvey, secondo cui - in relazione al cinema classico - non esisterebbe possibilità per la donna di provare alcun tipo di piacere, appare agli occhi delle teoriche troppo estrema, anche perché si scontrerebbe con una serie di dati che ne mettono in dubbio la validità.

Infatti, se il cinema classico non garantisce alcuno spazio al desiderio e all'autodeterminazione della donna - così come teorizza la Mulvey - , non risulta spiegabile non solo la massiccia presenza di un pubblico femminile nelle sale (numericamente superiore rispetto a quello maschile), tantomeno appare accettabile l'idea che le donne siano disposte ad identificarsi passivamente con la loro oggettivazione, ancor più con la loro sottomissione.

Di conseguenza, le studiose di inizio anni Ottanta insistono in maniera significativa sulla possibilità di concepire il piacere femminile in forme meno rigide e subalterne e, al contempo, di considerare quello maschile come non esclusivamente caratterizzato dal controllo o dal possesso.

È con spirito e scopi simili che si muove la FFT di questi anni, nel tentativo cioè di analizzare le forme simboliche della sottomissione femminile, andando non solo alla ricerca di fenomeni in cui il desiderio della donna si scopre meno soggiogato, ma anche di dinamiche in cui il piacere femminile ha modo di mostrarsi in forme che la psicoanalisi freudiana ancora non ha ipotizzato.

È un aspetto questo, sottolineato in una serie di saggi di Gertrud Koch, una fra le prime studiose di cinema a considerare, ad esempio, la possibilità di un apprezzamento della bellezza femminile sullo schermo da parte delle spettatrici. Il merito principale del suo contributo sta nell'aver posto in relazione alcuni concetti psicoanalitici quali bisessualità, funzione materna e, più in generale, esperienza della fase pre-edipica, alla figura della vamp, un'immagine nata in Europa e poi esportata ed integrata nel cinema hollywoodiano. Nell'ottica della teorica, l'immagine della vamp può fornire - diversamente da quanto teorizzato fin'ora - un modello positivo di autonomia del soggetto femminile, in quanto tale figura ha il merito di ridurre la distanza che si

⁸¹ È interessante sottolineare, a tal proposito, come gli studi di genere di ambito cinematografico con le loro teorie su sesso, genere e differenza sessuale anticipino per certi versi l'influente proposta di Judith Butler, che nel famoso *Gender Trouble* pubblicato qualche anno più tardi ridisegnerà i parametri della teoria femminista in ottica *queer*. Cfr., J. Butler, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 1990.

potrebbe creare fra la donna in sala e quella raffigurata sullo schermo. Ciò accadrebbe perché, in termini psicoanalitici, la vamp non solo permette alla spettatrice di rivivere quell'esperienza gratificante, d'amore, avuta con la madre nella fase pre-edipica (e che quindi non le consente di porsi in conflitto con l'immagine rappresentata al cinema), ma la sua ambivalenza sessuale (racchiusa in figure come Greta Garbo o Marlene Dietrich) finisce per accogliere oltre allo sguardo maschile, anche quello femminile omosessuale.

In conclusione al suo pensiero, la studiosa considera pertanto "soffocanti" le riflessioni espresse fino a quel momento (prima fra tutte quelle della Mulvey) sulla figura della spettatrice, in quanto non lascerebbero al soggetto femminile alcuna possibilità di avere uno sguardo che non sia sottomesso a quello maschile, sottolineando al contempo come non poche studiose abbiano cercato di mettere in luce anche il piacere femminile derivante dalla fruizione cinematografica, raggiungibile attraverso una moltiplicazione degli sguardi⁸².

Fra le prime teoriche ad intervenire sul dibattito in questione c'è la stessa Mulvey che in *Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor's «Duel in the Sun»*⁸³ (1981), dichiara di voler investigare modalità di visione diverse, revisionando il punto di vista da lei avallato nel precedente *Piacere visivo* e riconoscendo l'esistenza di quelle "smagliature nel dispositivo del cinema classico, che se da un lato costruiscono personaggi maschili che rivelano tratti di femminilità evidenti, dall'altro creano personaggi femminili che mostrano una spiccata capacità d'azione"⁸⁴.

Prendendo spunto dalle riflessioni di Freud sulla sessualità femminile, nel saggio in oggetto la teorica muove un'esplicita critica alla prescrittività della sua posizione iniziale, affermando al contrario che il cinema classico può mettere la spettatrice in condizioni di identificarsi con l'immagine cinematografica. Tale possibilità si realizzerebbe dal momento che - come afferma Freud - la sessualità femminile adulta è segnata principalmente dalla passività e tale condizione si differenzia dalla situazione pre-edipica in cui la bambina vive una fase fallica molto simile a quella del maschio. Freud nota, inoltre, che il soggetto femminile in età adulta spesso tende a regredire alla fase fallica, tanto che la bisessualità caratterizzerebbe più le donne che gli uomini. È esattamente questa, nell'opinione della Mulvey, la dinamica attivata dal cinema

⁸² Cfr., G. Koch, *Why Women go to the Movies*, in «Jump Cut», n. 27, Luglio 1982, pp. 51-52.

⁸³ L. Mulvey, *Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor's «Duel in the Sun»*, 1981, trad. it. *Le ambiguità dello sguardo*, in «Lapis», n. 7, Marzo 1990, pp. 38-42.

⁸⁴ S. Capecchi, *Identità di genere e media*, op. cit., p. 88.

classico, secondo cui la spettatrice può identificarsi con l'eroe raffigurato sullo schermo in virtù della sua regressione alla fase pre-edipica. Il cinema, strutturato attorno al piacere maschile, consentirebbe così «alla donna spettatrice di riscoprire quell'aspetto perduto della sua identità sessuale, il mai pienamente represso, fondamento della nevrosi femminile. Nel fantasticare se stessa in modo attivo, la donna assume così le sembianze del *travestito*»⁸⁵. Pertanto, se per le donne "l'identificazione trans-sessuale" è un'abitudine che risulta molto facile per loro stessa natura, le traiettorie del desiderio sarebbero dunque paragonabili a quelle del personaggio di Pearl nel film *Duel in the Sun* (*Duello al sole*, King Vidor, 1946), la cui condizione "transita" costantemente tra una femminilità adulta passiva ed una femminilità regressiva attiva. Sullo sfondo di una natura selvaggia ed infuocata, il film (un western, scrive Mulvey, che diventa poi un melodramma) racconta la tragica storia d'amore fra Pearl, meticcina dalla carnalità tormentata, e Lew, cow-boy cinico ed impetuoso. L'uomo, a causa della sua gelosia, si macchia di un duplice omicidio per cui è costretto a fuggire al fine di sottrarsi alla giustizia. La donna, abbandonata al suo triste destino, pur amandolo alla follia, cerca in tutti i modi di raggiungerlo per vendicarsi.

Nell'ottica della studiosa, la figura di Pearl appare divisa fra l'obbligo di sottomettersi alla legge e la volontà di liberare il proprio desiderio, anzitutto sessuale: c'è in lei - nota la Mulvey - il ricordo di una "fase attiva" (quella pre-edipica) che svolge un ruolo fondamentale nel processo di costruzione dell'identità del personaggio femminile e che ritorna, in età adulta, nelle forme della fantasia. Come già sottolineato dalla teorica, ricorrere alla fantasia vuol dire per la donna indossare i panni dell'altro, attribuirsi tratti di "mascolinità", vivere una "seconda natura", più sommersa, ma al tempo stesso più facile da assumere: la sua trans-sessualità è dunque legittimata dalla sua storia psichica. Pertanto, osserva la Mulvey, l'identità sessuale di Pearl oscilla fra un femminile/passivo ed una mascolinità regressiva, ovvero fra l'impossibilità di essere moglie del giusto pretendente ("che le consentirebbe però di diventare una signora") e l'aspetto regressivo di una mascolinità che si colloca fuori dall'ordine sociale, ma che in fondo le darà la possibilità di agire. Le "azioni fantasticate" compiute dalla protagonista trovano, dunque, espressione attraverso «una metafora della mascolinità [dal momento che] la sua identificazione maschile riattiva per lei una fantasia di azione che una femminilità corretta, al contrario, richiederebbe venga negata»⁸⁶. In sostanza, se una

⁸⁵ L. Mulvey, *Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema»*, op. cit., p. 39.

⁸⁶ Ivi, p. 40.

spettatrice si sente esclusa da quelle dinamiche di piacere messe in atto nel film tanto da sfuggire alla sua fascinazione, può anche scoprire di «godere segretamente, quasi inconsciamente, della libertà di azione e di controllo sul mondo diegetico data dall'identificazione con un eroe maschile»⁸⁷. Ne consegue che, al fine di trarre piacere dalla visione del film in oggetto, eroina e spettatrice finiscono così per “mascolinizzarsi” non solo perché sono costrette a farlo, ma soprattutto perché il modo in cui sono venute costituendosi come soggetti di genere consente loro di attuare questa metamorfosi in maniera assolutamente più naturale rispetto alla categoria maschile⁸⁸.

Al saggio della Mulvey si affianca qualche anno dopo il testo di Tania Modleski *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*⁸⁹ (1988), che rappresenta uno dei risultati migliori delle ricerche presentate durante questo periodo. Esaminando diversi contributi significativi apparsi alla fine degli anni Ottanta, la sua analisi parte da un punto ben preciso: molti registi mettono in scena nei loro film dinamiche del piacere piuttosto complesse, in cui però vi sarebbe spazio anche per l'espressione del desiderio femminile e per una (seppur limitata) autodeterminazione della donna. Nel testo in questione, la teorica ribalterebbe per certi versi le conclusioni cui era giunta la Mulvey in *Piacere visivo*, per la quale il cinema del regista inglese simboleggia la radicalizzazione delle traiettorie sadico-voyeuristiche del cinema classico.

L'idea centrale della tesi della Modleski è che i film di Hitchcock manifestano una profonda ambivalenza nei confronti della donna (e non solo), essendo essi segnati da dinamiche del desiderio ambigue o, quantomeno, non monolitiche: se da una parte, infatti, il regista fa della figura femminile l'oggetto principale di continue “aggressioni” (a difesa estrema dei valori patriarcali), dall'altra egli stesso ne subirebbe inevitabilmente la presenza (in quanto affascinato dalla loro bellezza conturbante).

Nell'ottica della teorica, la violenza (non solo fisica) cui vengono sottoposte le donne nei film di Hitchcock sarebbe, invece, un segno evidente del loro potere; e le strategie di contenimento del desiderio - messe in atto dal testo classico - non funzionerebbero così efficacemente come si potrebbe immaginare, dal momento che in tali lavori

⁸⁷ Ivi, p. 41.

⁸⁸ Cfr., ivi, p. 42.

⁸⁹ T. Modleski, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, London-New York, Routledge, 1988.

woman essentially stand *resistant* to the assimilation in patriarchal terms and the fascination together with the womanhood leads to overthrow the aspiration to control and the authority not only of male characters, but even of the author himself⁹⁰.

Emblematico, a tal proposito, è il personaggio di *Rebecca* (*Rebecca, la prima moglie*, Hitchcock, 1940), simbolo di un processo di maturazione femminile che arriva a sfidare, con i suoi atteggiamenti sovversivi, il sistema patriarcale in cui è in gioco la lotta per la sua affermazione di donna, oltre all'uomo che lei a tutti i costi desidera avere al suo fianco. Ma per far ciò, la protagonista dovrà confrontarsi con se stessa, con una tirannica figura paterna, con i diversi sostituti della figura materna (in primis Mrs. Danvers, la cameriera personale di Rebecca), ancor di più con la rivale del passato, ovvero quella donna che per prima ha posseduto il suo uomo e che potrebbe arrivare a riaverlo da un momento all'altro⁹¹.

Come giustamente è stato posto in evidenza da Truffaut - citato più volte dalla stessa Modleski nei suoi contributi - *Rebecca* si pone come una vera e propria sfida non solo nei confronti del sistema dominante, ma anche dell'identità dello spettatore maschile e, perché no, dell'autore del film: la pellicola, infatti, rappresenta una pietra miliare nel lavoro di Hitchcock proprio per la sua capacità di mantenere una stretta identificazione fra spettatore e protagonista femminile, al punto che lo stesso regista arrivò ad affermare (con quel sarcasmo che da sempre lo contraddistinse) di non essere davvero sicuro che fosse suo il lavoro. Secondo l'opinione dello studioso francese, grazie a tale film Hitchcock realizza invece uno dei soggetti a lui più congeniali, che lo pone dinnanzi a quel terrore potenziale e a quella perdita di sé connessi proprio con l'identificazione, soprattutto l'identificazione con una donna⁹². "*Rebecca* fornisce così un esempio ironico dell'idea che il femminile sia un qualcosa capace di sovvertire l'identità maschile: in questo caso l'identità dell'autore, il Padrone stesso del labirinto"⁹³.

L'autrice, poi, insiste nel suo testo sul concetto che i film di Hitchcock non risulterebbero "lineari" neppure nei confronti della categoria maschile, dal momento che la raffigurazione di una sessualità ambigua (messa in scena in non pochi dei suoi lavori) rischia di destabilizzare l'identità di genere sia dei protagonisti che degli spettatori. Si

⁹⁰ Ivi, p. 3.

⁹¹ Cfr., T. Modleski, *La donna e il labirinto: «Rebecca» di Alfred Hitchcock*, in G. Bruno, M. Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo*, op. cit., pp. 43-61.

⁹² F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche Editrice, 1985, p. 103.

⁹³ T. Modleski, *La donna e il labirinto*, op. cit., p. 60.

pensi, ad esempio, al personaggio di Norman in *Psycho* (Hitchcock, 1960), che racchiude in sé il fascino esercitato dalle donne sugli uomini, l'incapacità di questi di arrivare ad una piena mascolinità e infine l'aggressione che per tutta risposta si riserva a chi minaccia la propria forza ed autonomia.

Dinnanzi a tale atteggiamento maschile ambiguo (spia di una evidente crisi di identità), le spettatrici di Hitchcock - così come accade per le sue protagoniste - possono proporsi come vero e proprio punto di *resistenza*, dal momento che arrivano a svelare i "segreti" degli uomini (proprio come fa Marion in *Psycho*), i "punti ciechi" del regime patriarcale (alla maniera di *Rebecca*), nonché a conoscere «quel tipo di piacere unico che nasce dalla relazione delle donne con altre donne»⁹⁴ (così come accade in *Marnie* fra la protagonista e sua madre). Conoscere ciò che l'uomo non sa o vuole celare (*Le donne che sapevano troppo*, recita il titolo del libro della Modleski); conoscere per poter essere se stesse.

In sostanza, è possibile affermare che - diversamente da quanto teorizzato in precedenza - il cinema di Hitchcock metterebbe in crisi le fisse nozioni di genere, proprio per la sua capacità di attivare una serie identificazioni e posizioni mutevoli: lo spettatore, così, può identificarsi fortemente con il personaggio femminile, assumendo di frequente identificazioni passive, femminili e persino masochiste. Egli, pertanto, abbandona quelle prerogative di controllo ed autonomia tipicamente maschili attribuitegli fino ad allora.

Da tali riflessioni, risulta evidente che parlare del soggetto maschile in termini di masochismo e passività rappresenta un rovesciamento radicale del paradigma proposto dalla Mulvey: ciò però non vuol dire che le teorie espresse dalla studiosa in *Piacere visivo* non siano più valide; semplicemente - precisa la Modleski - non lo sono a livello universale. D'altro canto, in base alla rilettura dei parametri di analisi forniti dalle varie teoriche, anche il cinema classico diventa presto una forma simbolica più aperta, capace di ospitare (sempre a seconda del film) dinamiche del desiderio ed esperienze spettatoriali diverse, proprio come accade nei lavori del già citato Josef Von Sternberg, oggetto di studio da parte di Gaylyn Studlar.

Mettendo in campo un corpus psicoanalitico ben più ampio del già sperimentato binomio Freud-Lacan, la Studlar avanza un'ipotesi interpretativa di grande interesse per la FFT a proposito di sei film frutto della collaborazione fra il regista svedese e l'attrice Marlene Dietrich, articolando così una doppia proposta teorica: concepire l'esperienza

⁹⁴ Ivi, p. 13.

spettatoriale come fondata su istanze masochiste e pre-edipiche, considerare i film della coppia Sternberg/Dietrich sostanzialmente come anti-classici. Nel volume *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*⁹⁵ (1988), l'assunto di partenza dell'autrice è che la teoria della Mulvey sia risultata insufficiente a spiegare sia l'estetica del film classico, sia il dispositivo cinematografico e di conseguenza il rapporto schermo/spettatore; risultato di tale mancanza è stata una rigida separazione fra esperienza del maschile e del femminile, sullo schermo, quanto in sala. Nell'ottica della studiosa, ciò dipenderebbe dall'aver privilegiato la teoria freudiana e, in particolare, la fase edipica del soggetto, dominata dal Padre, dalla differenza sessuale e dalla castrazione. In contrapposizione a tale logica di pensiero, Studlar propone invece di considerare il piacere filmico e l'esperienza spettatoriale come un'attività più vicina alla fase pre-edipica, in particolare quella orale, ovvero quando la madre, per il bambino, "rappresenta tutto". Due sono le conseguenze di tale scelta: da una parte, la fase pre-edipica, a differenza di quella edipica, è segnata dall'*indifferenziazione sessuale*, dall'altra essa innesca nel bambino pulsioni masochistiche, ovvero il piacere di essere dominato/a, non quello di dominare. Pertanto, la studiosa propone di considerare il rapporto schermo/spettatore come una riattivazione di quella fase in cui il bambino si sente tutt'uno con il seno materno, stadio in cui non ci sarebbe distinzione fra percezione e rappresentazione. A tal proposito - precisa la teorica - l'identificazione primaria non è da intendersi nel senso metziano di identificazione con l'atto del guardare, «but in the most traditional psychoanalytical sense, that is to say of identification with the original maternal agent. It is an experience that pools both the male and the female»⁹⁶.

Parallelamente alla pratica spettatoriale, Studlar avanza anche una teoria alternativa del testo classico: lontani dall'essere costruiti attorno al controllo sadico-voyeuristico del maschile sul femminile, i film della coppia Sternberg/Dietrich sarebbero invece contrassegnati da tratti significativi dell'estetica masochista. Con i suoi maschi masochisti remissivi, la madre orale incarnata nella presenza ambivalente e seducente di Marlene Dietrich e la sua sessualità ambigua spesso collegata al "sadomasochismo", la collaborazione Sternberg/Dietrich si offre come caso primario di studio dell'estetica masochista nel cinema.

⁹⁵ Cfr., G. Studlar, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, New York, Columbia University Press, 1988.

⁹⁶ Ivi, p. 191.

Tali film, nota la studiosa, in contrapposizione alla causalità e alla linearità del cinema classico, presentano plot ripetitivi e circolari che mettono in scena la sospensione del desiderio; sospensione e ripetizione che riattiverebbero il momento della separazione/perdita del bambino dalla madre. Mentre però nel sadismo il piacere è dato dal possedere l'oggetto (in un mutuo accordo basato sul patto piacere/dolore), il desiderio masochistico dipende proprio dalla separazione e dalla distanza che si viene a creare da esso. Il masochismo, inoltre, prevede la reversibilità delle posizioni soggettive, lo scambio continuo dei ruoli di potere fra maschile e femminile, oltre alla possibilità di situazioni di bisessualità. Per quanto riguarda la figura femminile, ella poi non è l'oggetto passivo del desiderio maschile (segnato dalla mancanza o dalla castrazione), ma piuttosto è sia soggetto dell'azione che oggetto dello sguardo degli altri⁹⁷.

È quanto accade, ad esempio, in *Blonde Venus* (*Venere bionda*, Stendler, 1932), in cui si narra la storia di Helen (interpretata appunto dalla Dietrich), una donna forte ma allo stesso tempo dalla frammentaria identità psichica, che pur di raccogliere in fretta del denaro necessario alle cure per il marito gravemente malato, non esita ad esibirsi nei night-club, accettando persino di diventare l'amante di un uomo facoltoso in cambio di un suo aiuto finanziario.

Come si evince dall'analisi del film, la protagonista ricopre una molteplicità di ruoli, quali moglie, madre, performer, seduttrice, prostituta, che produce inevitabilmente nello spettatore una molteplicità di identificazioni: domina, dunque, un rovesciamento dialettico del linguaggio tradizionale, esplicitato nel film dalle continue trasformazioni di Helen (quasi sempre dettate dal suo desiderio sessuale, a tratti sia lesbico che mascolino) attraverso maschere e travestimenti. Helen è, in definitiva, un personaggio incoerente, ambivalente e dai comportamenti apparentemente immotivati, che si muove fra gli estremi della sofferenza e il desiderio di libertà, incarnando - nell'ottica della teorica - la madre orale che può essere affettuosa e protettiva, ma anche fredda e controllata, «morale e amorale, assolutamente autentica e al contempo irrimediabilmente decadente»⁹⁸. Da un punto di vista stilistico, quello masochista è anche uno stile visuale in cui dettagli, frammenti e ornamenti sono marcatamente privilegiati e dove le sequenze piuttosto che articolate in modo analitico (come accade invece nel cinema classico), vivono di momenti intensi, caratterizzati quasi dalla stasi.

⁹⁷ Cfr., G. Studlar, *Il masochismo e i piaceri perversi del cinema*, in G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 187-211.

⁹⁸ Ivi, p. 195.

Diversamente, dunque, dalla classicità che attraverso l'azione si muove verso il cambiamento, il desiderio masochista privilegia, grazie all'artificio della ripetizione, il simile e la stasi⁹⁹.

I film di Sternberg, in particolare quelli in cui Marlene Dietrich figura come protagonista principale, stabilendo dunque una relazione diretta fra strategie formali e desiderio masochista, rappresenterebbero nell'opinione della Studlar un modello anti-classico in seno alla classicità. Se nel cinema tradizionale il rapporto fra maschile e femminile è regolato da una dinamica di esclusione della donna, in quello masochista esso presenta invece tratti di reversibilità fra le due categorie di genere, in cui (questa la caratteristica principale) l'identità dei soggetti è pensata non in termini di fissità, ma piuttosto di mobilità e reciprocità.

È proprio in questa prospettiva che gli anni Ottanta rappresentano un momento di piena espansione e maturazione della FFT: la rilettura di alcuni parametri di analisi e l'elaborazione di nuove teorie, assieme alla vivacità editoriale con le quali vengono divulgate, sono il segno tangibile della complessità e, al tempo stesso, della sofisticazione analitica ormai raggiunte da tale campo di ricerca, «whose results are so elevated than often it appears difficult to compare them»¹⁰⁰.

Il quadro di riferimento sviluppatosi durante il periodo in questione apparirebbe, però, incompleto senza citare gli assunti di base di altre due importanti studiose, quali Mary Ann Doane e Teresa de Lauretis, che nei loro preziosi interventi hanno esaminato il modo in cui le strutture ideologiche del testo filmico ed i modelli identitari in esse racchiusi possono essere negoziati in modo inaspettatamente attivo dalla spettatrice, piuttosto che assunti passivamente.

Alle loro riflessioni teoriche, si aggiungono, inoltre, quelle linee di ricerca che, rielaborando la *gaze theory* proposta dalla Mulvey, hanno condotto studiosi quali Steve Neale ad analizzare la relazione fra cinema e mascolinità, giungendo così a rintracciare nella messa in scena dello sguardo maschile l'iscrizione latente del desiderio omoerotico. Tali proposte vengono formulate inizialmente attraverso una riscrittura del celebre saggio *Piacere visivo* della Mulvey, giungendo poi a configurarsi come elaborazioni originali e del tutto autonome all'interno del panorama teorico della FFT.

⁹⁹ Cfr., G. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, op. cit., pp. 90-112.

¹⁰⁰ E. Cowie, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 51.

I.4.1 Cinema e mascheramenti del femminile. Le riflessioni di Mary Ann Doane

Quella di Mary Ann Doane è senza dubbio una fra le proposte d'analisi sulla figura della spettatrice che maggiormente ha influenzato la politica femminista cinematografica degli anni Ottanta. Servendosi del concetto di *mascherata* (preso in prestito dalla psicoanalisi), nel saggio intitolato *Film and Masquerade*¹⁰¹ del 1982 la studiosa prova a superare l'ipotesi che il testo filmico offra alla spettatrice posizioni rigide e precostituite; al contrario, esso può garantire diverse forme di desiderio e di identificazione, capaci di coinvolgere il soggetto femminile.

Prendendo, dunque, in considerazione il piacere concesso anche alla spettatrice, tesi centrale del testo in questione è porre in luce la complessità e la differenza con le quali l'identità femminile (rispetto a quella maschile) agisce e si rapporta in relazione alle modalità di visione cinematografica.

Affermare, come ad esempio fa la Mulvey, che l'apparato cinematografico erediti una teoria dell'immagine in cui già vi sarebbe iscritta la differenza sessuale (negando così ogni accesso femminile a tale sistema), significa forse accettare - si domanda la studiosa - che la donna non possa mai appropriarsi dello sguardo che la inchioda alla superficie dell'immagine per trarne piacere.

Al fine di uscire da questa apparente staticità nella quale il soggetto femminile sembrerebbe intrappolato, è necessario allora, secondo il parere della Doane, elaborare una critica allo stesso discorso "femminista essenzialista", che consideri (al di là delle riflessioni sull'immagine) il concetto di *vicinanza* come specificità del femminile, intesa come una posizione culturalmente assegnata alle donne e, in quanto tale, trasformabile socialmente. A tal proposito, la teorica nota che

mentre l'uomo è rinchiuso nella propria identità sessuale, la donna può quantomeno aspirare ad essere altro [dal momento che] la mobilità sessuale è un tratto distintivo nella costruzione culturale della femminilità¹⁰².

Secondo l'opinione della teorica, la vicinanza che le donne intrattengono in particolare con il proprio corpo, così debordante ed eccessivo, impedirebbe alle stesse di assumere una posizione simile a quella maschile non solo al cinema, ma in relazione a qualunque sistema significante: "alla donna manca la mancanza, così essenziale",

¹⁰¹ M. A. Doane, *Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, in «Screen», n. 23, 1982, ora in Id. *Femmes fatales. Feminism, film theory, psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1991, trad. it. *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Parma, Pratiche, 1995.

¹⁰² Ivi, p. 38.

precisa la Doane, “per intraprendere quei percorsi che portano alla conoscenza”¹⁰³. In altre parole, rispetto all’uomo la donna sarebbe incapace di feticizzare e tale manchevolezza rappresenterebbe allo stesso tempo la peculiarità della sua via di accesso all’apprendimento.

Del resto, come è stato più volte posto in evidenza dal femminismo francese, in particolare da Luce Irigaray¹⁰⁴, le donne intrattengono un rapporto alquanto problematico con il visibile, con la forma e con la capacità di vedere; anzi differiscono dall’uomo proprio per quanto riguarda la modalità di visione (più ristretta e direzionata di quella maschile), che si traduce anche - afferma la filosofa - in modalità di comprensione del mondo che le circonda. Inoltre,

il maschile può guardare parzialmente a se stesso, riflettere su se stesso, simboleggiare e descrivere se stesso per quel che è; al contrario, il femminile può provare a parlare a se stesso attraverso un nuovo linguaggio, ma non può descrivere se stesso dall’esterno o in termini formali, se non identificandosi con il maschile, ovvero perdendo se stesso¹⁰⁵.

Opponendosi a tale norma prestabilita, il concetto di *mascherata* elaborato dalla psicoanalista Joan Rivière¹⁰⁶ diventa allora una categoria utile proprio perché indica la distanza che le donne possono intrattenere con gli attributi della loro femminilità.

In particolare, la Rivière analizza la femminilità come mascherata in riferimento al caso di una sua paziente eterosessuale, una donna intellettuale professionalmente riconosciuta per le sue capacità dai colleghi. Costei era disorientata dal proprio comportamento poiché ogni volta che presentava un lavoro ai colleghi si sentiva poi in dovere di flirtare con loro. Secondo l’opinione della psicoanalista, la sua “civetteria” (che la Rivière chiama appunto mascherata della femminilità) era una forma di risarcimento per aver castrato il padre. In altre parole, la paziente anziché accattare il destino femminile, e cioè la castrazione, aveva scelto di competere intellettualmente con gli uomini, appropriandosi così del pene paterno, ma - per paura delle ritorsioni maschili - lo aveva “celato” dietro la mascherata della donna castrata, ovvero la sua femminilità.

¹⁰³ Ivi, p. 24.

¹⁰⁴ Cfr., L. Irigaray, *Speculum. De l’autre femme*, Paris, Minuit, 1974, trad. it. *Speculum. L’altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975.

¹⁰⁵ Ivi, p. 68.

¹⁰⁶ Cfr., J. Rivière, *Womanliness as a Masquerade*, in H. M. Ruitenbeek, *Psychoanalysis and Female Sexuality*, New Haven, Yale University Press, 1966. Per un’analisi dettagliata sul concetto di mascherata al femminile, si rimanda alla lettura di E. Orlando, *Il corpo tra femminilità e mascherata: alcune riflessioni su “La femminilità come travestimento” di Joan Rivière*, in «La Camera blu», anno II, n. 2, Gennaio-Giugno 2007, pp. 97-106.

La mascherata della femminilità, conclude la Rivière, era dunque un modo di nascondere il proprio complesso di mascolinità, cioè il desiderio di competere con i colleghi.

La Doane utilizza quindi l'analisi della Rivière nell'ambito degli studi sul cinema, nel tentativo di elaborare una teoria in cui la donna anziché essere spettacolo, oggetto della visione maschile, assuma una posizione soggettiva. Appropriandosi però del ruolo di soggetto maschile dell'azione, la donna raffigurata sullo schermo - così come la paziente della Rivière - si sente in dovere di compensare questo "furto di mascolinità" e ciò la porta inevitabilmente ad enfatizzare i gesti della seduzione femminile, facendo sfoggio della propria femminilità, «costruita come uno strato decorativo che nasconde una non-identità, [...] come una maschera»¹⁰⁷ che non sempre si può scegliere liberamente di indossare, ma che è comunque la somma degli elementi culturali e sociali attribuiti alle donne. In quanto tale, la mascherata è un modello da svelare e allo stesso tempo da ostentare, attraverso ad esempio l'esagerazione: come afferma la Doane, «ostentando la femminilità, la mascherata ha il potere di tenerla a distanza»¹⁰⁸. La mascherata duplica, quindi, la rappresentazione e si pone come "manifestazione iperbolica degli attributi della femminilità, destabilizzandone l'immagine e turbando la struttura maschile dello sguardo, le regole certe della sua iconografia, disarticolando la modalità di visione dominante"¹⁰⁹.

Attraverso dunque questa destabilizzazione dell'immagine, la mascherata mette in crisi la strutturazione maschile dello sguardo, attuando un processo di straniamento dell'iconografia femminile che coincide in particolare con la messa in scena della *femme fatale* o la *dark lady*. Tali figure del cinema hollywoodiano (interpretate da attrici quali ad esempio Rita Hayworth o Marilyn Monroe) sono modelli emblematici di mascherata della femminilità: l'eccesso o la ridondanza di attributi della femminilità, oltre a rilevarne la natura costruita, fanno emergere la mancanza su cui la femminilità stessa (così come concepita dalla psicoanalisi) si costituisce, in quanto il corpo della donna rivela ed al contempo nasconde l'ansia da castrazione. O ancora, la mascherata di personaggi come Gilda (nell'omonimo film di Charles Vidor, 1946) rivela chiaramente il travestimento che la donna è obbligata a compiere per celare la mancanza che la caratterizza; un travestimento che però - puntualizza la Doane - lo sguardo critico femminista ha spesso letto come parodia o anche come distanza da una femminilità

¹⁰⁷ M. A. Doane, *Donne fatali*, op. cit., p. 34.

¹⁰⁸ Ivi, p. 24.

¹⁰⁹ Cfr., C. Demaria, *Teorie di genere*, op. cit., p. 173.

palesamente imposta, che ha finito a sua volta per destabilizzare il sistema maschile dello sguardo¹¹⁰. Inoltre, come ricorda la studiosa Michele Montrelay, tale eccesso di femminilità, racchiuso soprattutto nella figura della *femme fatale*, ha indotto spesso gli uomini a vedere nel soggetto femminile rappresentato al cinema l'incarnazione del diavolo: «Ecco il diavolo che dà scandalo ogniqualvolta la donna mette in scena il suo sesso onde sottrarsi al discorso e alla legge. Ogniqualvolta viene meno alla legge o al discorso che poggia sulla struttura prevalentemente maschile dello sguardo»¹¹¹. Queste donne, dunque, raffigurando agli occhi dell'uomo la finzione, finiscono a volte per minacciare e confondere la struttura dello sguardo maschile, con il risultato di ridurre sempre più la sua familiarità con l'iconografia femminile.

Fino ad ora, il concetto di mascherata avanzato dalla Doane nel suo saggio è stato applicato soltanto al soggetto femminile raffigurato sullo schermo: a tal punto, è opportuno però chiedersi cosa può voler dire per la donna mascherarsi in quanto spettatrice. Secondo il punto di vista della Doane, esistono soltanto due vie di fuga: la prima, sarebbe quella definita “masochista”, secondo cui identificandosi con l'occhio e quindi con il desiderio maschile, la spettatrice oscillerebbe fra la posizione maschile e quella femminile, grazie proprio alla “metafora del travestito”¹¹², condividendo in tal modo un piacere scopico che non le è in alcun modo connaturato; la seconda, sarebbe quella “narcisistica”, nella quale la spettatrice si vede doppiata, clonata nell'immagine filmica e, non potendo mantenere la distanza necessaria all'attuazione del desiderio scopico, “finisce per sentirsi confusa con essa”¹¹³. Inoltre, in merito sempre alla seconda via di fuga, la donna - aggiunge la studiosa - non può fare altro che trarre piacere dal guardare la sua immagine riflessa sullo schermo, in quanto ciò comporta il fatto di «divenire lei stessa il proprio oggetto del desiderio, di sussumere totalmente l'immagine in un processo autoscopico, tipicamente narcisista»¹¹⁴, in cui essa si compiace nell'essere sia oggetto dello sguardo, sia soggetto che produce e rimanda lo sguardo medesimo.

A tale logica di pensiero, si aggiunge un'altra linea da considerare, non di fuga (come teorizza la Doane) ma di originaria collocazione dello sguardo desiderante femminile. Secondo il parere di Jackie Stacey, esistono film che dimostrano che i

¹¹⁰ Cfr., M. A. Doane, *Gilda: Epistemology as Striptease*, in «Camera Obscura», n. 11, 1983, pp. 7-26.

¹¹¹ M. Montrelay, *Inquiry into Femininity*, in «m/f», n. 1, 1978, p. 93.

¹¹² M. A. Doane, *Gilda*, op. cit., p. 21.

¹¹³ Cfr., S. Angrisani, C. La Capria, F. Marone, C. Tuozi, *Quando la relazione prende forma. Questioni educative al cinema*, Lecce, Pensa, 2002, p. 104.

¹¹⁴ M. A. Doane, *Donne fatali*, op. cit., p. 42.

piaceri dello sguardo delle donne del pubblico cinematografico hanno una loro originaria collocazione che non deve necessariamente ridursi “al loro equivalente maschile eterosessuale, tantomeno al cliché secondo cui il pregiudizio tipico della norma eterosessuale guarda ai film lesbici”¹¹⁵. Non è detto, cioè, che la rappresentazione della donna che guarda debba riprodurre (in modalità inversa) la dinamica scopica tipicamente maschile dove, questa volta, è la donna ad essere spettatrice e l’uomo lo spettacolo; così come non è detto che la donna, che invece guarda una sua simile, debba automaticamente essere assimilata al lesbismo e desiderare eroticamente l’altra secondo lo stereotipo maschile di tipo feticista. In definitiva, nell’ottica della studiosa, esistono film (in particolare quelli diretti da registe come Chantal Ackerman o Sally Potter)¹¹⁶ il cui intento narrativo è focalizzato prettamente sul piacere inteso come motivazione, intenzione e tensione del desiderio femminile verso se stesso e verso il mondo; film dove protagoniste sono donne i cui desideri e le cui identificazioni agiscono come motori del racconto. «I testi di questi film costituiscono così non solo l’oggetto femminile di desiderio nel racconto, ma anche un soggetto femminile di quello stesso desiderio»¹¹⁷, in quanto lo sguardo intradiegetico di ciascun personaggio del film e lo sguardo della spettatrice si intersecano e si uniscono, finendo per sostituirsi a vicenda in quel sistema complesso che struttura la visione. Uno stile ed un ritmo della visione capaci di offrire, in definitiva, *altre* forme di identificazione.

Intorno alla fine degli anni Ottanta, alle teorie della Doane sul concetto di mascherata espresse all’inizio del decennio si affiancano poi una serie di riflessioni avanzate dalla studiosa stessa, mirate a porre in relazione l’atto della visione ad alcuni concetti di derivazione freudiana, quali il sogno, la fantasia e in particolare il desiderio.

Nel saggio *Desire to desire. The woman’s film of the 1940s*¹¹⁸, la Doane analizza quei lavori appartenenti al cosiddetto filone del “cinema per le donne”, un genere che - come già spiegato precedentemente - trova la sua massima espressione negli anni Quaranta, in cui il desiderio e le dinamiche psichiche femminili palesano una chiara volontà di autonomia rispetto alle norme stabilite del cinema tradizionale.

¹¹⁵ J. Stacey, *Cercasi differenza disperatamente. Considerazioni sul desiderio fra donne nel cinema narrativo*, in «dwf», n. 8, 1989, p. 38.

¹¹⁶ Della Ackerman si veda *Riddles of the Sphinx* (1977) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce* (1975); della Potter invece *Thriller* (1979) e *Orlando* (1992), tratto dall’omonimo romanzo di Virginia Woolf.

¹¹⁷ J. Stacey, *Cercasi differenza disperatamente*, op. cit., p. 39.

¹¹⁸ M. A. Doane, *Desire to desire. The woman’s film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, trad. it. parziale in Id. *Donne fatali*, op. cit.

Prendendo spunto dalle teorie freudiane e lacaniane, ma anche dalle riscritture cui, soprattutto le teoriche francesi quali Irigaray, Kofman, Montrelay, sottopongono i testi canonici della psicoanalisi, la Doane costruisce un affascinante percorso di lettura del *woman's film* cercando di delineare i percorsi della spettatrice, ovvero ipotizzando quale esperienza di fruizione la donna in sala possa vivere di fronte a testi che sembrano narrare gli scenari del suo desiderio e della conquista di uno sguardo femminile.

Così, muovendo dalla distinzione proposta dalla Mulvey fra racconto e spettacolo, la studiosa fa notare come nei film in oggetto la figura femminile risulti essere legata alla storia e all'immagine cinematografica in modo molto vincolante; tale relazione, pertanto, sarebbe poco compatibile con quel processo di narrativizzazione e trasformazione che invece è prerogativa della classicità e del personaggio maschile. Secondo la sua opinione, infatti, il *woman's film* degli anni Quaranta presenta una situazione diversa, in quanto in esso il desiderio del soggetto femminile si manifesta in forme socialmente trasgressive, in cui la donna cerca una traiettoria di emancipazione e ridefinizione del proprio ruolo, efficace sia nel contesto familiare che in quello pubblico¹¹⁹.

Rispetto al cinema degli anni Trenta, incentrato maggiormente sull'enfasi del soggetto femminile in relazione alla crescita urbana, la Doane osserva come non sia solo l'immaginario a cambiare, in quanto le modalità di messa in scena e il dispositivo narrativo del *woman's film* presuppongono una serie di soluzioni che risultano inconciliabili con la scrittura classica, primo fra tutti l'abbandono del racconto oggettivo a favore della narrazione soggettiva: nei film in questione, infatti, l'esposizione della traiettoria individuale è compiuta dal soggetto medesimo, che spesso narra in prima persona le vicende che la riguardano, ovvero la storia del tentativo di costruire la propria identità di *gender*. Poiché la figura femminile occupa il duplice ruolo di protagonista e di narratore, l'atto narrativo si fonde completamente con il narrato ed il film risulta così dominato ad ogni livello dalla soggettività della protagonista, con la quale la spettatrice non ha difficoltà ad immedesimarsi¹²⁰.

¹¹⁹ Cfr., V. Pravadelli, *Cinema e studi di genere*, in A. L. Tota (a cura di), *Gender e media*, op. cit., pp. 151-152.

¹²⁰ Fra le tecniche narrative ed i modi di ripresa funzionali all'emergere dell'istanza soggettiva del *woman's film* è interessante segnalare: l'uso della voce di commento della protagonista (generalmente inserita nei momenti di passaggio fra presente e passato e all'inizio di flashback), l'uso di piani ravvicinati (utili a riprendere il viso pensieroso della donna, prima che venga inserito il flashback sulla propria storia passata), il frequente ricorso a sovrimpressioni e dissolvenze (che segnalano l'abbandono del regime temporale presente e il passaggio al passato soggettivo). Da un punto di vista tecnico-visivo, sono inoltre rilevanti: l'uso del contrasto fra luce ed ombra (in particolare, ma non solo, sul volto della

Tuttavia, le conclusioni a cui perviene la Doane non sono assai rassicuranti, poiché «la premessa del *woman's film* nel sollecitare lo sguardo femminile è che tale sguardo nega la distanza [tra soggetto e oggetto] necessaria all'emergenza del voyeurismo»¹²¹. Fondato esclusivamente sul pathos, il *woman's film* degli anni Quaranta genererebbe quindi un'esperienza di visione in cui la spettatrice finisce per *iperidentificarsi* con l'immagine che la rappresenta; il pathos però «connota sempre una perdita o una cancellazione della soggettività nel processo di significazione»¹²², e il genere (teso a dar voce al desiderio femminile) produce in realtà una spettatrice che si perde nell'immagine, «cui è impedita un'esperienza di conoscenza»¹²³.

In altre parole, tali film, in sintonia con la cultura dominante, ma anche in perfetto parallelismo con quanto detto da Freud a proposito delle pulsioni, tenderebbero a *denegare* il desiderio femminile: infatti, se da una parte essi lo mettono in scena nelle vesti di un'eroina decisa a guidare gli eventi, dall'altra, finiscono per circoscriverlo, controbilanciarlo, svuotarlo. Da ciò ne consegue che l'identificazione con la donna al centro della storia viene così neutralizzata e alla spettatrice non resta altro che *desiderare di desiderare*, in quanto le sue aspirazioni rimangono in vita, ma risultano prive di un oggetto reale o costrette a ripiegare su se stesse.

I quattro grandi generi in cui si suddivide il «cinema per le donne» confermerebbero la diagnosi esposta dalla Doane: film che ruotano attorno ad una malattia (in cui il desiderio delle donne è riassorbito nel rapporto istituzionale fra paziente e medico); melodrammi ambientati in un contesto familiare (dove il desiderio femminile è sublimato nella maternità); commedie romantiche (in cui il desiderio è riportato ad una struttura narcisistica); film gotici (dove spesso il desiderio è accompagnato dall'ansia di morire).

In maniera significativa, la Doane fa inoltre notare come in tutti questi generi la donna si trovi sempre davanti ad una strada che le si è aperta e nello stesso tempo le si chiude, in quanto il finale di questi film non fa altro che alimentare la cosiddetta *strategia della contraddizione* che caratterizza il *woman's film* e, più in generale, il cinema degli anni Quaranta. L'emancipazione della donna è concepita infatti come una soluzione di compromesso e mostra come la crescita a cui è soggetta la figura femminile può risolversi solo se la donna accetta, almeno in parte, forme codificate di desiderio,

protagonista), la presenza di inquadrature dalla composizione sbilanciata, infine l'impiego della soggettiva e della sovrimpressioni. Cfr., V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, op. cit., pp. 162-170.

¹²¹ M. A. Doane, *Donne fatali*, op. cit., p. 161.

¹²² Cfr., ivi, p. 176.

¹²³ Cfr., ivi, p. 177.

pena per lei l'esclusione sociale o la parziale emancipazione personale. Anche nei casi in cui emergono soluzioni alternative e configurazioni del desiderio nuove, il dispositivo centrale del film verte comunque sulle difficoltà del soggetto femminile a far emergere il proprio desiderio di aspirazione. Tali film, infatti, mettendo in scena una protagonista che ha spesso a che fare con "alienazioni, eccessi del senso materno, paranoie e sofferenze, sembrerebbero consolidare la tesi secondo cui l'identificazione per la spettatrice non può che essere concomitante con una posizione masochista"¹²⁴, dal momento che questo genere di narrazione filmica definisce il piacere della donna come non distinguibile dal suo dolore.

Il film *Mildred Pierce* (*Il romanzo di Mildred*, Michael Curtiz, 1945) è sicuramente fra gli esempi più emblematici a riguardo e non a caso è stato fra quelli più analizzati e dibattuti nell'ambito della FFT, in quanto riassume tutti i tratti distintivi del pensiero della Doane appena enunciati. Mildred, interpretata da una straordinaria Joan Crawford, è una donna costretta a lavorare per sostenere la famiglia in gravi condizioni economiche. Lasciata dal coniuge, dopo aver iniziato a lavorare come cameriera, diventa una vera e propria imprenditrice, proprietaria della catena di ristoranti Mildred's. Il successo economico non è sufficiente però a farle riguadagnare l'affetto della figlia Veda, la quale intrattiene di nascosto una relazione con il secondo marito della madre. Incolpata ingiustamente della morte dell'uomo, Mildred riesce alla fine a dimostrare la propria innocenza, scoprendo tuttavia che la figlia è la vera responsabile dell'omicidio.

Nell'analisi del film proposta dalla Doane, non è difficile leggere metaforicamente la traiettoria complessiva compiuta dalla donna, la quale emancipatasi sia dal ruolo di moglie sottomessa che di madre sofferente, viene punita per essere riuscita a configurare per sé un modello nuovo e trasgressivo, che ben presto si sgretolerà assieme a quella unità familiare desiderata più di ogni altra realizzazione personale. Il film, inoltre, mette in scena non solo l'emarginazione del soggetto maschile (incapace di svolgere le proprie funzioni patriarcali), ma anche l'istituzione di una possibile genealogia femminile in cui le donne si identificano con l'esperienza di altre donne. Nel caso in questione, tale traiettoria viene interrotta perché il rapporto madre/figlia fallisce miseramente e Veda non giunge ad identificarsi con la madre, data la natura conflittuale del loro rapporto. Ad ogni modo, il film rappresenta un esempio importante per le

¹²⁴ Cfr., *ivi*, p. 179.

studiose femministe, proprio perché «il suo stile “maschile” da film noir offre un rovesciamento evidente del tentativo della madre di raccontare la sua storia personale, in particolare la relazione con sua figlia»¹²⁵.

Come del resto si evince per tutti i film appartenenti a questo filone, anche ne *Il romanzo di Mildred* la sovrimpressione è funzionale alla narrazione, in quanto la scarsa leggibilità dell'immagine traduce lo stato psichico del soggetto femminile che, per motivi diversi, è incapace di vedere chiaramente e agire razionalmente. Di qui, la presenza frequente di corpi soggiogati e impossibilitati a muoversi, mentre la psiche è sottoposta ad un continuo lavoro di sforzo. La questione dell'inconscio diventa allora in questi film un problema di visione, in cui la manipolazione e la deformazione dell'immagine, dall'estremo della profondità di campo (in cui tutto è sin troppo leggibile), all'estremo opposto della sovrimpressione offuscata (in cui non si riconosce nulla), traducono i due poli della condizione del soggetto e dell'esperienza percettiva dello spettatore. In altre parole, la costante transizione della figura femminile fra uno stato di coscienza ed uno di incoscienza, registra sulla pellicola (in modo forse troppo netto, ma comunque rilevante) la dualità dell'esperienza soggettiva studiata dalla psicoanalisi.

Come è stato più volte posto in evidenza dalla critica, è soprattutto la rilevanza data alla soggettività e all'inconscio che spinge le teoriche femministe ad avanzare l'ipotesi secondo cui il cinema hollywoodiano degli anni Quaranta possa essere considerato a pieno diritto quello più innovativo e sperimentale. Nonostante la sua propensione alla risoluzione, tale tipo di cinema non mette in scena una trasformazione lineare del soggetto femminile, ma due modi opposti di essere: malattia e sanità, stato infantile e stato adulto, ruolo subordinato e autodeterminato; lasciando trasparire che “la transizione della donna alla condizione positiva sia così difficile e complicata da far sorgere il dubbio che - proprio come nel discorso psicoanalitico - essa non si compia una volta per tutte, ma sia un processo in costante evoluzione”¹²⁶.

¹²⁵ G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche*, op. cit., p. 377.

¹²⁶ Cfr., V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, op. cit., p. 170.

I.4.2 Teresa de Lauretis e i meccanismi dell'identificazione

Nel libro *Alice doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*¹²⁷ del 1984, testo destinato ad esercitare una larga influenza sul dibattito tuttora in corso sull'immagine cinematografica in relazione alla donna, Teresa de Lauretis, esponente di spicco del *Feminist Psychoanalytic Film Criticism* di matrice statunitense, torna sulla questione del rapporto fra semiotica e psicoanalisi per condurre un riesame della struttura narrativa del testo filmico, o meglio "della narratività cinematografica"¹²⁸ a partire dalla questione del desiderio, inteso come quel meccanismo che fonda e motiva la produzione di senso.

Il punto di partenza della sua analisi è simile a quello delle autrici che l'hanno preceduta, e cioè l'indagine dei meccanismi di identificazione cinematografica e della categoria della spettatrice. L'originalità del suo lavoro risiede però nell'attenzione che la teorica pone per quelle pratiche filmiche in cui materialmente si iscrive l'identificazione stessa, per il loro funzionamento narrativo e in particolare per il legame che la narrazione intrattiene con il desiderio.

Più nel dettaglio, la riflessione condotta dalla studiosa parte anzitutto da un'analisi semiotica del testo, in particolare da una concezione della *significazione*¹²⁹ intesa come quel processo dinamico cui partecipa un soggetto collocato in un campo sociale, entro il quale l'autrice cerca di importare termini psicoanalitici come fantasia, enigma, desiderio, evocati peraltro anche dal semiologo francese Roland Barthes nella famosa introduzione al numero di «Communications» del 1970, incentrata sull'analisi del racconto.

Secondo la teorica, il desiderio si iscrive nell'intreccio narrativo presente nel *racconto mitico*, così come lo intende lo studioso Jurij Michajlovič Lotman¹³⁰: traendo

¹²⁷ T. de Lauretis, *Alice doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984. Il quinto ed il sesto capitolo compaiono in traduzione italiana all'interno di T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996.

¹²⁸ Ivi, p. 38.

¹²⁹ Il termine *significazione* sta ad indicare la relazione che si stabilisce fra le due parti che, secondo lo studioso Ferdinand de Saussure, costituiscono il *segno*, ovvero il *significante* e il *significato*. Essa ha a che vedere in particolare con la ricchezza di senso tipica di una persona, un oggetto, un elemento della natura, che non appare ai nostri occhi come un qualcosa di astratto, bensì come un insieme *sensato*, ovvero dotato di determinate caratteristiche che lo contraddistinguono. Il concetto di *significazione* non va tuttavia confuso con quello di *comunicazione*: nel caso della *significazione*, l'emittente non è presente se non come una sorte di proiezione del destinatario; pertanto, a compiere tutto il lavoro di interpretazione è per l'appunto il destinatario, che considera un determinato elemento della realtà come messaggio, o più precisamente come *segno*, rappresentazione della relazione fra *significante* e *significato*.

¹³⁰ Secondo l'analisi del semiologo, il concetto di *racconto mitico* è riconducibile alla complementarietà che egli intravede fra mito e letteratura, data, appunto, la propensione di quest'ultima ad utilizzare

spunto dalla relazione fra testo-mitico e testo-intreccio da lui elaborata, la de Lauretis evidenzia come la sequenza delle funzioni narrative sviluppate da Vladimir Propp¹³¹ sia riconducibile a due funzioni costantemente replicabili, ovvero l'ingresso in uno spazio cavo (e cioè l'entrata in una tomba, una casa, una caverna attraverso una morte, un ritorno a casa o un concepimento), e la fuoriuscita da esso, grazie al passaggio ad un altro mondo o tramite un viaggio. Se si accetta tale descrizione (che Lotman definisce *meccanismo mitico testuale*), ci si accorge - nota la teorica - di come l'eroe sia sempre una figura maschile e come l'ostacolo che egli debba superare sia facilmente identificabile con l'utero, rappresentato dalla tomba, dalla casa, dalla caverna. In sostanza, tale lettura dell'intreccio conduce allora la de Lauretis a sostenere che "il compito della strutturazione mitica è di stabilire una distinzione in termini di differenza sessuale"¹³².

Va osservato, infatti, come nel passaggio da un interno ad un esterno (e viceversa) ciò che muta è la figura dell'eroe, ovvero colui che è in grado di oltrepassare il limite imposto da altri per poi penetrare in un altro spazio; ed è proprio tramite tali "attraversamenti" che il soggetto mitico si costituisce come soggetto maschile, principio attivo della cultura e creatore di differenze (espressione, dunque, di quel falso universalismo tuttora prevalente nell'immaginario collettivo), mentre il femminile è ciò

elementi e strutture mitiche: «l'epos ed il romanzo, ad esempio, possono essere considerati il risultato del trasferimento del mito nella sfera della narrativa storico-quotidiana [...] La catena di questi episodii-novelle forma a sua volta la narrazione». Secondo Lotman, tale tipo di trasferimento è possibile perché ogni racconto è caratterizzato dall'avventura di uno o più eroi "mobili", i quali, affrontando imprese rischiose per ottenere la vittoria sugli antagonisti, superano la "frontiera" che separa il mondo dei viventi (il proprio mondo o *spazio interno*) da quello abitato da potenze magiche o demoniache (il mondo degli altri o *spazio esterno*). Nel topos del viaggio, dunque, spazio interno e spazio esterno entrano così in contatto. Infrangendo un limite, l'eroe non solo produce gli eventi, ma determina anche una modificazione: la sua - scrive Lotman - "è una lotta contro l'organizzazione del mondo, dal momento che le sue azioni cambiano il quadro del sistema". Alla nozione spaziale di frontiera si aggiunge così quella di *itinerario*, che simboleggia proprio il movimento che porta l'eroe da uno spazio ad un altro, il momento dinamico e di sviluppo (in positivo o in negativo) dell'intero racconto. Considerando, poi, una situazione narrativa in termini aristotelici (intesa dunque come unità di spazio e tempo), alla coordinata spaziale Lotman affianca quella temporale, dal momento che i personaggi di un racconto si muovono secondo un arco di possibilità specifiche, seguendo tracciati differenti che si realizzano nel tempo. Come lui stesso precisa: «i movimenti dei personaggi implicano una localizzazione, una modificazione ed una distanza [...] Tempo e spazio si coappartengono e non sono predicati del personaggio, ma momenti costitutivi del suo essere. [...] Narrativizzandosi, lo spazio si coniuga col tempo. Il prima e il poi ritmano le tappe di un cammino». M. J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 29; *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 204-207, pp. 219-220. Dello stesso autore si veda anche *Testo e contesto*, Bari, Laterza, 1980.

¹³¹ Cfr., V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1996.

¹³² Cfr., T. de Lauretis, *Sui generis*, op. cit., p. 54.

che non è trasformabile, “matrice e materia” che può essere solo modellata, in quanto la sua condizione non le consente di superare alcun limite semantico¹³³.

Secondo l’opinione della teorica, dunque, il lavoro svolto dalla narrazione mitica disegnerebbe così una serie di differenze rintracciabili nell’universo del senso, nelle funzioni narrative e, in generale, nei testi della cultura; testi che a loro volta collocano i soggetti in determinate posizioni in relazione al senso e al desiderio che da essi si possono trarre. Per la de Lauretis, il soggetto (sia esso maschile o femminile) è costituito “materialmente” nella storia, ma soprattutto si “genera” (nel doppio senso del termine di generarsi e prendere un genere) tramite l’esperienza, al di là delle pratiche testuali in cui è coinvolto e che gli offrono determinate posizioni identificatorie. La teorica lavora a fondo sulla nozione di esperienza (che peraltro ha un ruolo chiave nel suo pensiero), in quanto tale concetto le appare come qualcosa di più che il semplice mettersi in rapporto con gli eventi, registrare dei dati o acquisire delle competenze. Essa sta ad indicare quel gioco di interferenze e sovrapposizioni fra il “mondo esterno” e quello “interno” grazie a cui diamo senso a quanto ci accade e nello stesso tempo definiamo la nostra personalità. Sotto questo aspetto, l’esperienza è dunque definibile come quel processo attraverso cui gli individui si collocano (o sono collocati) all’interno della realtà sociale e storica, facendola in qualche modo propria¹³⁴.

È chiaro, quindi, che l’esperienza svolge un ruolo cruciale nella formazione della soggettività: anzi, è proprio alla sua sfera che possono essere riportati quei tratti che definiscono la figura femminile, quali il corpo, l’affettività, l’esclusione, che sono alla base della sua identità di genere.

Il richiamo al concetto di esperienza consente poi alla de Lauretis di coniugare l’idea di *donna* (quale circola nella cultura contemporanea) con la realtà delle *donne* (quali vivono nella società e nella storia). Tale prospettiva di analisi si fa più concreta in un libro successivo intitolato *Technologies of Gender*¹³⁵, al centro del quale la teorica pone le complesse “tecnologie sociali” (il cinema innanzitutto) grazie a cui una cultura modella gli individui, garantendo loro una funzione ed una *posizionalità identificatoria*. Come quello verbale, anche il testo filmico (grazie alla prospettiva delle immagini ed al punto di vista che esse suggeriscono) offre allo spettatore una serie di posizionalità identificatorie (*posizioni del soggetto e per il soggetto*), capaci di coinvolgere lo

¹³³ Cfr., *ivi*, p. 55.

¹³⁴ Cfr., *ivi*, pp. 61-62.

¹³⁵ T. de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 (il settimo capitolo compare in traduzione italiana in T. de Lauretis, *Sui generis*, op. cit.).

spettatore nel testo. Suddette posizionalità, vincolano lo spettatore ad un posto, ad una posizione definita di *sutura*, che diviene il fulcro di quell'immagine e di conseguenza il punto di contatto con lo spettatore. In sostanza, tale posizione è ciò che permette allo spettatore di completare la scena e di trasformarsi di conseguenza nel soggetto dell'immagine stessa: se egli/ella non entra nel testo (e non diviene soggetto delle *sue* immagini) non vi è alcuna identificazione o movimento del desiderio (e quindi alcun orientamento di senso); pertanto, conclude la teorica, il testo rimarrà muto. Muovendo da tali considerazioni, è possibile infine affermare che “paradossalmente chi si muove nel film è dunque lo spettatore, il quale benché resti immobile al suo posto è coinvolto in un processo di identificazione secondo un posizionamento del proprio desiderio”¹³⁶.

La teorica fa inoltre notare come il movimento narrativo che articola la visione di ciascun film è dotato di un piano enunciazionale che si basa sul *regime* e sull'*orchestrazione degli sguardi*, che a loro volta regolano la visione stessa: lo sguardo della macchina da presa, lo sguardo dello spettatore e lo sguardo intradiegetico di ciascun personaggio. Ognuno di questi sguardi non esiste senza l'altro, dal momento che la macchina da presa propone una prospettiva cui risponde lo sguardo dello spettatore, il personaggio viene a sua volta guardato dalla macchina (e quindi dallo spettatore), e così via. Questi sguardi si mescolano e si sostituiscono a vicenda in un sistema che struttura la visione ed il senso stesso del testo, finendo così con il costruire un’“impalcatura” su cui si sorregge l'identificazione del soggetto. “La possibilità di trarre piacere dalla visione (strettamente connessa alla questione del desiderio) si correla in questo modo all'*appello* che il testo filmico rivolge allo spettatore ed alla sua soggettività, o meglio alle possibilità che gli/le offre di identificarsi nel e con il film”¹³⁷. In tale procedimento, secondo il parere della studiosa, sia il piacere che il senso diventano allora quegli elementi fondamentali in grado di stabilire i termini dell'identificazione tanto per l'uomo quanto per la donna, oltre ad orientare il movimento del loro desiderio; desiderio, che al cinema si articola fra le due polarità messe in gioco dall'apparato cinematografico, ovvero lo sguardo della macchina e l'immagine sullo schermo. In definitiva, “lo sguardo non può essere guardato, e senza sguardo non è possibile vedere l'immagine: non c'è identificazione, né senso, senza sguardo”¹³⁸.

¹³⁶ Cfr., C. Demaria, *Teorie di genere*, op. cit., p. 179.

¹³⁷ Cfr., *ivi*, p. 180.

¹³⁸ *Ibidem.*

Secondo la de Lauretis, è proprio il mancato approfondimento di tali questioni che ha condotto teoriche del cinema (in primis la stessa Mulvey) ad ignorare la differenziazione sessuale degli spettatori e per giunta a definire come esclusivamente maschile l'identificazione cinematografica. "Ma l'identificazione è un processo complesso e mai concluso ed implica un movimento del soggetto che si trasforma a partire da qualcosa di diverso da sé"¹³⁹. Così, concependo le spettatrici come soggetti sempre relazionati alle immagini ed al movimento narrativo del film, la teorica giunge ad individuare per la donna due possibili processi di identificazione: il primo consiste nell'identificazione attiva-maschile con lo sguardo (sguardo della macchina da presa e dei personaggi maschili), e nell'identificazione-passiva femminile con l'immagine (corpo femminile); il secondo si compone di una doppia identificazione simultanea con la figura del movimento narrativo e con la figura dell'immagine narrativa, che riflette l'oscillazione fra posizione attiva/passiva del desiderio (desiderio per l'altro e desiderio di essere desiderata dall'altro).

Da tali analisi, si sviluppano quell'insieme di riflessioni avanzate dalla teorica che concepiscono il cinema come "tecnologia sociale", grazie al cui utilizzo una cultura modella gli individui e conferisce loro collocazioni e relative funzioni. Se il cinema come tecnologia sociale è «dispositivo materiale e pratica significativa al tempo stesso, in cui il soggetto è implicato, costruito, ma non esausto»¹⁴⁰, lo sviluppo di una critica femminista che procede in questa direzione non può prescindere dall'analisi del rapporto fra *una* donna costituita attraverso la rappresentazione filmica e *la* donna come soggetto storico e da una localizzazione degli approcci all'analisi dei rapporti fra soggettività, genere e differenza sessuale, capace di scavalcare la visione semplicistica del linguaggio cinematografico quale momento di riunificazione rispetto a rappresentazione, soggetto e ideologia. Da qui, anche la considerazione del cinema come "tecnologia del genere", attraverso cui si indirizzano le donne ad *in-generarsi* donne, ovvero ad identificarsi con i modelli di femminilità dominati.

La costruzione del genere prosegue oggi tramite le varie tecnologie del genere (come il cinema) e i diversi discorsi istituzionali (come la teoria), e ha il potere di controllare il campo del significato sociale e quindi di produrre, promuovere e "impiantare" le nuove rappresentazioni del genere¹⁴¹.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ T. de Lauretis, *Sui generis*, op. cit., p. 152.

¹⁴¹ Ivi, p. 153.

La teoria femminista, conclude la de Lauretis, concependo il cinema come “tecnologia del genere” non soltanto dovrebbe respingere la sessualità indifferenziata ed androcentrica teorizzata da Foucault (per indagare, così, le più complesse posizioni spettatoriali delle donne), ma anche concorrere alla prefigurazione e alla (ri)costruzione del genere in termini differenti, inteso soprattutto come soggettività multipla che si *in-genera* attraverso l’esperienza di rapporti di razza, di classe, oltre che ovviamente sessuali.

È necessario allora, un costante lavoro con e contro la narrazione filmica dominate, al fine di rappresentare al cinema l’idea di un’identità femminile che quanto più è vista da vicino, tanto più appare complessa, dispersa, pronta a disfarsi e a ricostituirsi senza posa. Concepire, dunque, soggetti frammentati in una cultura composta da immagini altrettanto frammentarie.

I.4.3 Mascolinità e desiderio omoerotico. Rielaborando la *gaze theory*

Come si è avuto modo di constatare fin’ora, a partire dal celebre saggio *Piacere visivo* della Mulvey non poche sono state le proposte alternative avanzate da teoriche di primo piano della FFT rispetto al paradigma elaborato dalla studiosa. Tali riflessioni hanno, infatti, avanzato l’ipotesi che il film classico americano debba essere esaminato facendo ricorso ad una molteplicità di modelli formali e non soltanto a quello sadico-voyeuristico presentato nel saggio in questione.

A tal proposito, appaiono interessanti alcuni modelli di analisi che se da una parte non rinunciano ai concetti racchiusi nella *gaze theory*, dall’altra la integrano con saperi davvero innovativi, tanto che il modello di partenza perde quella rigidità spesso oggetto di critica, acquistando, al contrario, una flessibilità che gli consente di adattarsi alle specifiche caratteristiche di un testo, di un genere, o addirittura di un gruppo di film.

Muovendo dalla proposta di analisi della Mulvey, nel saggio *Masculinity as Spectacle*¹⁴² pubblicato per la prima volta nel 1982 su «Screen», Steve Neale dà avvio ad una riflessione di indubbia importanza per tutte le studiose di cinema appartenenti alla FFT, incentrata sulla rappresentazione del corpo maschile e, più in generale, della mascolinità. Un campo di ricerca, quello degli studi su cinema e mascolinità, sviluppatosi meno di quanto si possa immaginare, ma che ha fornito ad ogni modo

¹⁴² Cfr., S. Neale, *Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema*, in «Screen», vol. 23, n. 3, 1982, pp. 2-14, ora anche in S. Cohan, I. Hark (edited by), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1993.

interessanti spunti di analisi sulle modalità attraverso cui il desiderio maschile eterosessuale si iscrive nei meccanismi di rappresentazione del cinema classico americano¹⁴³.

Punto di partenza dell'intervento è tentar di far conciliare il pensiero espresso dalla Mulvey sul voyeurismo con le immagini maschili, per osservare cosa succede quando lo spettatore maschio guarda ad immagini che lo riguardano in prima persona. Più nello specifico, si cerca di comprendere se le questioni relative a meccanismi quali l'identificazione e lo sguardo - così come teorizzati dalla Mulvey - possono adattarsi in maniera più o meno diretta alle immagini maschili da un lato ed allo spettatore maschile dall'altro. Obiettivo specifico del saggio è, dunque, studiare in che modo le rappresentazioni della mascolinità possano essere relazionate alle convinzioni di base dell'istituzione cinematografica, al fine di capire se è possibile ipotizzare dinamiche differenti da quelle proposte dalla Mulvey secondo cui lo spettatore si identifica con lo sguardo voyeuristico del personaggio maschile¹⁴⁴.

Le dinamiche di alcuni generi filmici (prettamente maschili) presi in esame nel saggio in questione, sembrerebbero smentire la tesi sostenuta in *Piacere visivo*: secondo l'opinione di Neale, infatti, esiste la possibilità per lo spettatore di far divenire la star maschile l'oggetto erotico del proprio sguardo, in quanto durante il processo di visione si verificherebbe una oscillazione costante fra l'immagine come fonte di identificazione e l'immagine come fonte di contemplazione¹⁴⁵. Il genere western, ad esempio, proprio per la sua struttura narrativa basata su un dramma che ruota attorno ad una figura maschile, è quello che più di tutti risulterebbe intrinseco di tematiche sadomasochistiche e di scene in cui il protagonista diventa fonte di identificazione e talvolta di erotismo per il pubblico maschile. Si veda, ad esempio, il film di Edward Dmytryk *Warlock (Ultima notte a Warlock, 1959)*, in cui oltre al cowboy, il pistolero Clay Blaisedell, che arriva in città preceduto dalla fama delle sue pistole dall'impugnatura d'oro, e al suo "apprendista", vi è un terzo personaggio maschile, Morgan, interpretato da Anthony Quinn. Brutto e zoppo (a differenza di Clay che è alto ed elegante), Morgan è l'inseparabile guardaspalle del pistolero: la devozione da lui espressa nei confronti del cowboy pare rinforzare lo sguardo ammirato della macchina da presa al punto che il suo ruolo nel film sembra quello di esaltare, per contrasto, la bellezza dell'eroe. Il film, che

¹⁴³ Tra gli studi più significativi a riguardo, ricordiamo S. Cohan, *Masked Men, Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington, Indiana University Press, 1997; P. Lehman (edited by), *Masculinity. Bodies, Movies, Culture*, New York-London, Routledge, 2001.

¹⁴⁴ Cfr., S. Neale, *Masculinity as Spectacle*, op. cit., p. 10.

¹⁴⁵ Cfr., ivi, p. 13.

all'epoca della sua uscita non ebbe un grande successo, non rappresenta tuttavia il primo western in cui l'occhio della macchina da presa, nell'esaltare la bellezza maschile del protagonista, introduce elementi di "omoerotismo". Il cowboy figura, in tutta la storia del western come genere cinematografico, un chiaro oggetto di piacere estetico anche per il pubblico maschile. A tal proposito, "il western non si limita solo a mostrare uomini attraenti, ma piuttosto si sofferma su determinate caratteristiche concepite come essenziali nel delineare la loro mascolinità, quali, ad esempio, gli occhi chiari e taglienti, la mascella forte, il corpo ben delineato. Da qui, la considerazione che il western non solo rappresenterebbe un genere cinematografico che consente di guardare gli uomini, ma addirittura fa in modo che quello sguardo diventi uno dei suoi aspetti fondamentali"¹⁴⁶.

Secondo il parere di Neale, tale sguardo maschile sugli uomini risulterebbe, dunque, uno dei canoni distintivi, anche se non apparentemente dichiarati, del genere in questione; un genere, in cui l'occhio dello spettatore è implicitamente pensato come un occhio al maschile e dove il soggetto che guarda non desidera possedere l'oggetto guardato, ma identificarsi in modo narcisistico con lui, diventando cioè l'oggetto stesso.

Per ciò che riguarda poi il rapporto fra voyeurismo e spettacolo (che prevede una netta separazione tra soggetto e oggetto), in *Masculinity as Spectacle* si fa notare come nei film western le scene di lotta violenta fra uomini (quali duelli, combattimenti, battaglie, guerre), diventano per lo spettatore forme di puro spettacolo. I film di Sergio Leone ne rappresenterebbero, in tal senso, l'esempio più emblematico: nelle scene di maggiore intensità (si pensi ad esempio ai famosi primissimi piani), lo sguardo dello spettatore oscilla fra voyeurismo e feticismo in quanto il racconto si ferma laddove lo spettacolo prende nettamente il sopravvento¹⁴⁷. «Se lo sguardo voyeuristico vuole comprendere ed indagare, quello feticistico è catturato da ciò che vede e, dunque, non ha alcun interesse per la conoscenza, in quanto ad essa preferisce lo spettacolo»¹⁴⁸.

Uno spettacolo dove è la bellezza maschile, non quella femminile, ad essere esibita; una bellezza che però non viene concepita come oggetto erotico da contemplare. Al contrario, "il timore che possa insorgere un interesse sessuale nello sguardo di un maschio è stato costantemente fugato nel cinema classico non solo non mostrando mai il corpo maschile all'interno di un qualsiasi contesto che potesse suggerire un

¹⁴⁶ Cfr., L. C. Mitchell, *Western. Making the Man in Fiction and Film*, Chicago, Chicago University Press, 1996, pp. 156-159.

¹⁴⁷ Cfr., S. Neale, *Masculinity as Spectacle*, op. cit., p. 17.

¹⁴⁸ V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., p. 93.

atteggiamento erotico, ma anche inserendo una ricorrente omofobia nei temi e negli accenti»¹⁴⁹.

Come è stato giustamente osservato dalla critica, «l'erotismo dello spettatore nei confronti della star maschile deve essere rimosso, poiché lo sguardo erotico dell'uomo verso un corpo maschile non è ammissibile»¹⁵⁰: non a caso, infatti, la tensione erotica espressa in alcuni film western (come ad esempio quelli di Anthony Mann) viene di frequente repressa tramite la morte del protagonista.

In tal senso, conclude Neale, il western è l'unico genere a soddisfare la scopofilia dello spettatore, il cui meccanismo di identificazione narcisistica viene ad essere esaltato proprio dalla costruzione del cowboy sia come eroe semplice, che come icona nazionale, capace di mantenere intatta la mascolinità eterosessuale come termine strutturante in relazione alla donna e a qualsiasi "deviazione" di carattere omosessuale.

Tali considerazioni, però, non farebbero altro che confermare in definitiva la validità della teoria della Mulvey, secondo la quale lo sguardo del cinema di intrattenimento è maschile e ciò rappresenterebbe una delle motivazioni per cui la componente erotica dell'immagine maschile deve essere costantemente negata. Pena, una troppo evidente iscrizione del desiderio omosessuale.

I.5 Moltiplicazione degli sguardi: le tendenze di ricerca degli anni Novanta

L'attenzione che le teoriche del cinema pongono già a partire dalla metà degli anni Ottanta alla centralità della figura della spettatrice trova un ulteriore sviluppo in una serie di contributi dal taglio decisamente più analitico, che le studiose del decennio successivo dedicano anche loro alla questione della spettatorialità femminile.

Muovendo da una critica dei modelli di rappresentazione e di identificazione del cinema contemporaneo, la soluzione proposta dalle autrici femministe del periodo in questione sembra essere contenuta proprio nelle potenzialità di una scrittura critica ed estetica del film, che provi a rivalutare il corpo e le immagini della donna, intervenendo sui singoli dettagli, sulle figure rappresentate (anche quelle messe in scena attraverso

¹⁴⁹ Cfr., E. dell'Agnese, *La mascolinità del cowboy nel cinema western americano tra iconografia nazionale e identificazione narcisistica*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e Parsifal*, op. cit., pp. 86-87.

¹⁵⁰ V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., p. 93.

l'uso della mascherata), ma soprattutto sui meccanismi narrativi che strutturano i modelli di identificazione, alla cui base si colloca il movimento del desiderio.

In linea con le prospettive di analisi offerte in particolare da Doane e de Lauretis, le teoriche di inizio anni Novanta affermano infatti come il cinema non si limiti a collocare i propri spettatori entro una struttura della differenza sessuale rigida ed immutabile, ma come esso possa invece offrire diverse fantasie liberatorie, sia grazie a pratiche filmiche attente a risignificare la posizione femminile, sia attraverso generi testuali (come il melodramma, il musical, l'horror o anche la pornografia) che garantirebbero differenti forme di identificazione e di piaceri di cui potenzialmente dispone la spettatrice.

A differenza, dunque, di quanto teorizzato nei decenni scorsi, la categoria della spettatrice viene ora interamente analizzata, scomposta, differenziata: obiettivo principale delle teoriche è dunque confrontare la sua figura con una serie di parametri mai prima d'ora presi in analisi (in particolare quello di audience calato in specifici contesti), orientando così la ricerca verso l'adozione di metodi d'indagine qualitativi.

È con spirito e scopi simili che all'inizio del decennio in questione si muove l'inchiesta di Jackie Stacey, ovvero nel tentativo di spostare l'attenzione dall'analisi del testo allo studio di quelle dinamiche che regolano l'audience femminile.

Nel libro *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*¹⁵¹, l'autrice riporta una serie di racconti di vita di un gruppo di donne inglesi da lei intervistate (spettatrici assidue durante gli anni postbellici 1940-1950), contestando le ipotesi sostenute da quel nuovo modello di indagine elaborato da alcune teoriche nell'ambito della rivista cinematografica «Screen», che prende il nome appunto di *Screen Theory*. Secondo tale modello, il testo filmico impone i propri significati all'audience in quanto “posiziona” ogni soggetto all'interno di categorie discorsive preordinate, alle quali si presume sia pressoché impossibile sfuggire. In opposizione a tale logica di pensiero, la teorica fa notare come dai racconti da lei esaminati, le donne non sembrano assorbire passivamente ciò che vedono al cinema, né risultano essere necessariamente imbrigliate in uno sguardo maschile che le oggettiva a puro spettacolo da osservare. Dalla loro “memoria iconica”, infatti, è emerso come tali donne risultino non solo consapevoli di non poter assomigliare alle immagini femminili ideali rappresentate dal cinema hollywoodiano, ma al tempo stesso provano piacere nell'identificarsi con le star dell'epoca, di cui ne apprezzano addirittura il glamour. In sostanza - questa la tesi

¹⁵¹ Cfr., J. Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London, Routledge, 1994.

centrale del contributo della Stacey - l'andare al cinema garantiva a quelle donne un piacere capace di estraniarle dalla monotonia della vita quotidiana¹⁵².

Secondo l'ottica della studiosa, il cinema americano degli anni Quaranta e Cinquanta può offrire alle spettatrici quella fantasia liberatoria di poter cambiare il proprio destino, divenendo da oggetti passivi e dipendenti dagli uomini, soggetti attivi che danno autentica voce ai desideri più nascosti delle donne. Ciò che la ricerca della Stacey vuole attestare è proprio la contraddittorietà dell'esperienza della spettatrice, la cui valenza non si restringerebbe all'assunzione di una sola posizione (quella passiva, implicita nel *male gaze*), ma al contrario si aprirebbe ad infinite possibilità di desideri, di piaceri, di sguardi. In linea con un radicale processo di revisione di alcuni assunti psicoanalitici che caratterizza la FFT degli anni Novanta, la teorica - in conclusione al suo contributo - contesta inoltre l'approccio tradizionale applicato all'analisi del film dalle teoriche che l'hanno preceduta, il quale, ponendo una distinzione rigida fra ruolo attivo maschile e ruolo passivo femminile, impedirebbe nella sua ottica di guardare anche a quelle possibili interpretazioni positive relative alla soggettività femminile.

Un altro esempio emblematico di questa nuova linea di ricerca intrapresa dalla politica femminista cinematografica è offerto dal pensiero di Jackie Byars, la quale muove la sua critica nei confronti di alcuni concetti psicoanalitici di derivazione freudiana e lacaniana, in particolare quelli che concepiscono la donna come l'"altro", la "differenza", la "mancanza" rispetto all'uomo, relegandola al ruolo di "secondo sesso", così come sosteneva nel 1949 Simone de Beauvoir¹⁵³ (si pensi soprattutto alla tesi di Freud sull'invidia del pene da parte del genere femminile).

Piuttosto, prendendo a riferimento l'approccio psicoanalitico fornito da studiose quali Nancy Chodorow e Carol Gilligan, nel suo contributo dal titolo *All the Hollywood allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*¹⁵⁴, la teorica mette in rilievo come le bambine, dal momento che nascono da un essere umano del loro stesso genere, seguono un percorso di individuazione diverso dai bambini, presentando quindi una maggiore difficoltà a separarsi dalla madre. Da tale considerazione, la Byars deriva che le ragazze/donne si pensano maggiormente in relazione agli altri, mentre i ragazzi/uomini si percepiscono molto di più come individui autonomi, scissi dagli altri. Questa "differenza" tra i sessi va letta positivamente, intesa dunque come una capacità del

¹⁵² Cfr., *ivi*, p. 21-38.

¹⁵³ Cfr., S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1949.

¹⁵⁴ Cfr., J. Byars, *All the Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1991.

femminile di instaurare legami profondi e accidentati con le altre persone, dentro e fuori la cerchia familiare¹⁵⁵.

A sostegno delle teorie enunciate, l'analisi condotta dalla Byars si sofferma in particolare sui film americani degli anni Cinquanta, dimostrando come la struttura narrativa delle storie in essi contenute non posiziona il pubblico in un'ottica maschile o voyeuristica, piuttosto induce le spettatrici ad identificarsi in donne dal carattere forte, spesso coinvolte in legami di amicizia con altre donne, proprio come accade fra Marilyn Monroe e Jane Russell, rispettivamente Lorelei e Dorothy in *Gentlemen Prefer Blondes* (*Gli uomini preferiscono le bionde*, Howard Hawks, 1953). Il tratto distintivo del film messo in evidenza dall'autrice è la perfetta commistione di elementi antitetici per quanto riguarda il desiderio ed il rapporto fra le categorie di *gender*: da un lato, infatti, il personaggio femminile è esplicito oggetto erotico del maschile, dall'altro esiste un'altrettanto esplicita complicità fra le due donne tale da trasformarsi in elemento di resistenza all'oggettivazione della loro figura. Le due attrici, infatti, sono solo apparentemente costruite come oggetti dello sguardo maschile; in realtà esse spesso capovolgono tale sguardo nel momento in cui scrutano e fanno commenti sull'uomo giusto da "accalappiare". Anzi, l'amicizia femminile appare spesso una circostanza alternativa e conflittuale rispetto alla coppia eterosessuale e non è un caso, dunque, che l'unica coppia che attraversi tutto il film è proprio quella costituita da Lorelei e Dorothy.

Come giustamente hanno osservato in molti, la complicità fra le due donne si esprime principalmente nei numeri musicali: sin dal loro primo duetto iniziale, le show-girls mostrano un affiatamento perfetto, turbato ogni volta dall'entrata in scena di un uomo il quale si configura come una vera e propria intrusione che separa momentaneamente le due donne. Il film, infatti, può essere descritto come il tentativo da parte del soggetto maschile di dividere la coppia iniziale al fine di destinare sia l'una che l'altra a normali nozze; e nonostante esso si concluda con un doppio matrimonio, il movimento finale della macchina da presa, stringendo sulle protagoniste, spinge contemporaneamente fuori campo i due promessi sposi, volendo significare così una esplicita messa in discussione dell'evento diegetico finale, ovvero il matrimonio stesso¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 45-48.

¹⁵⁶ Cfr., V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., pp. 94-98.

La forza della complicità femminile è anche esaltata nel film dalla debolezza dei personaggi maschili, la cui traiettoria narrativa è marcata da rovesciamenti continui. Come ha ben sottolineato anche la Mulvey, in questo film «*male gaze* is the locus of impotence»¹⁵⁷: i membri della squadra olimpica, ad esempio, vengono prima mostrati mentre guardano voyeuristicamente le due donne, ma in seguito la loro performance in piscina, tutta tesa a sottolineare le perfette forme muscolose del loro corpo, «appears more an omoerotic performance than a celebration of heterosexuality»¹⁵⁸. L'altro modello di mascolinità offerto dal film è invece privo di qualsiasi erotismo: Gus, il fidanzato di Lorelei, racchiudendo in sé quei tratti tipici dello *screwball hawksiano*, risulta essere così lontano dagli stereotipi cinematografici di mascolinità da non poter assumere il ruolo di mediatore per lo sguardo dello spettatore. Anzi, aggiunge la Mulvey, «his thick glasses mark the weakness of his sight, his shy gestures are comic and he does not have the appropriate experience to lead the spectator into filmic narration»¹⁵⁹.

In questo film, conclude la Byars, la forza dell'amicizia femminile e la debolezza del soggetto maschile sono manifestazione di un indubbio cambiamento delle tradizionali configurazioni di *gender*, poste in evidenza da una simile riformulazione dei modi della rappresentazione filmica. Inoltre, mettendo in scena due donne forti ed indipendenti, questo film (considerato espressamente femminista da non poche studiose) consente alle spettatrici non solo di provare piacere nell'osservare uno stretto legame di amicizia fra donne (da cui è assente ogni forma di gelosia e competizione), ma anche di identificarsi con figure femminili ritratte in qualità di soggetti attivi della narrazione, guidando così il pubblico di entrambi i sessi a posizionarsi in un'ottica prettamente femminile (*female gaze*).

Come già accennato in riferimento alle analisi condotte sia della Stacey che della Byars, la una nuova convergenza fra FFT e psicoanalisi offre durante questo periodo ipotesi di indagine forse ancora più produttive di quelle avanzate in precedenza sulla categoria della spettatrice, rielaborate anche a partire dal lavoro di altri due psicoanalisti, quali Laplanche e Pontalis, sul concetto di "fantasia". Laplanche e Pontalis reinterpretano la nozione freudiana di fantasia, considerandola non tanto come l'oggetto del desiderio, quanto piuttosto il luogo in cui il desiderio del soggetto viene

¹⁵⁷ L. Mulvey, "Gentlemen Prefer Blondes": Anita Loos/Howard Hawks/Marilyn Monroe, in J. Hillier, P. Wollen (edited by), *Howard Hawks. American Artist*, London, British Film Institute, 1996, p. 225.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem.

messo in scena e raffigurato¹⁶⁰. La posizione che ciascun soggetto occupa nelle fantasie (e che grazie ad esse acquisisce) è tanto mobile quanto lo sono anche i processi di identificazione in cui è coinvolto; processi che i due studiosi tenderebbero a non limitare entro i confini di sesso biologico, genere e orientamento sessuale. Accanto alle fantasie originarie (che riguardano cioè la fase primaria di un soggetto), si affiancherebbero poi quelle secondarie consce o inconsce, che possono a loro volta animare i sogni notturni (anche quelli ad occhi aperti), ma soprattutto la finzione cinematografica. Tali fantasie secondarie, rielaborano quelle originarie a partire dal “materiale caleidoscopico” del presente in cui si colloca il soggetto, per costruire altre narrazioni: ciò implica - affermano i due psicoanalisti - che non esiste una netta distinzione fra fantasia e realtà, in quanto l’una informa e cresce inevitabilmente sull’altra.

È proprio a partire da tale concezione di fantasia, che alcune teoriche iniziano così a concepire il testo cinematografico come una pratica in cui la strutturazione privata del desiderio trae significato, accedendo poi ad una forma pubblica: tale forma, secondo l’opinione delle studiose, “non porterebbe più iscritti i segni immutabili di una differenza sessuale predeterminata, al contrario offre fantasie liberatorie in grado di superare i limiti dell’identità di genere”¹⁶¹.

Per la politica femminista di ambito cinematografico, la valenza del concetto di fantasia risiede, quindi, nel meccanismo che sta alla base della sua natura, in quanto esso non limita il soggetto fantasmatico entro i confini di sesso biologico, genere o preferenza sessuale, al contrario prevede per lui una vasta gamma di possibilità e posizionalità identificatorie. È quanto spiega Elizabeth Cowie nel suo saggio *Fantasia*¹⁶² del 1997, in cui la studiosa esplora le possibilità di tale concetto per una analisi del film e dell’esperienza filmica. Secondo l’opinione della teorica, due sono gli elementi fondamentali che caratterizzano questa particolare dinamica psichica, ovvero la mobilità delle posizioni soggettive e la centralità della scena rispetto all’oggetto. Da un lato, infatti, il fantasma originario,

(original because it establishes the mechanism of the ghost, not its contents), that is a scene in which the child is present in an interchangeable way with others participants as a

¹⁶⁰ Cfr., J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, in «The International Journal of Psychoanalysis», London, Routledge for the Institute of Psycho-analysis, 1964, n. 49, pp. 1-18.

¹⁶¹ Cfr., C. Demaria, *Teorie di genere*, op. cit., p. 183.

¹⁶² E. Cowie, *Fantasia*, in Id., *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 127-141.

watching subject, as one or the other parent, or as the person who is going to catch the child watching¹⁶³.

Dall'altro, il fantasma riguarderebbe più che l'ottenimento dell'oggetto la messa in scena del desiderio; pertanto

the fantasmatical pleasure is in the disposition, not in the possession of the object. In dreams and in function accounts the narrative needs may overshadow it, as the typical ending show the trouble resolution¹⁶⁴.

Dalle parole citate, si evince chiaramente che il piacere scaturito dal racconto risiede dunque nel modo con il quale si giunge al finale, non nel momento in cui ciò si verifica. È quanto accade, ad esempio, in *Now, voyager (Perdutamente tua*, Irving Rapper, 1942), uno dei più famosi *woman's film* di inizio anni Quaranta che la studiosa prende ad esame nel suo libro per un'interpretazione del film classico in relazione al desiderio fantasmatico femminile. Il film narra la radicale trasformazione di Charlotte Vale (interpretata da Bette Davis), una giovane goffa ed imbranata, quasi prigioniera della vecchia madre che la tratta da serva, che desidera emanciparsi per diventare una donna attraente e avere una sua vita sessuale. Dopo un periodo di cure lontana da casa, la donna diventa bella, elegante e corteggiata, riuscendo così anche a liberarsi dal dominio psicologico esercitato su di lei della figura materna. In seguito alla morte di quest'ultima, Charlotte decide di prendere a vivere con sé Tina, una bambina che ha conosciuto nella clinica in cui si era curata in precedenza. Così come la protagonista, anche la bambina (figlia dell'uomo di cui la donna s'innamorerà), soffre di squilibri psicologici cagionati dalla mancanza di affetto materno. Nel contorto finale del film, la donna propone all'uomo di sublimare l'amore fisico, unendosi a lei nel comune affetto per la figlia.

Dall'analisi del film, la studiosa fa notare come ai normali desideri espressi nella prima parte della storia, corrisponda una certa perversione che detta le motivazioni e guida gli snodi che invece caratterizzano la parte finale: dietro infatti i desideri più banali di autoaffermazione della protagonista (costruiti sapientemente tramite un efficace gioco di parallelismi e simmetrie), il film descrive una traiettoria edipica femminile incompleta. Rifiutando, cioè, l'uomo amato, Charlotte esclude il padre dallo scenario triangolare, preferendo ad esso il rapporto madre/figlia che diventa per lei

¹⁶³ Ivi, p. 147.

¹⁶⁴ Ivi, p. 132.

esclusivo e fonte di pienezza. In definitiva, seguendo tale traiettoria è come se “la buona madre Charlotte si sostituisse alla cattiva madre”¹⁶⁵, finendo per occupare così due posizioni: essa “è sia la signora Charlotte Vale che Tina”¹⁶⁶, madre premurosa ma al contempo anche quella bambina in cui rivede se stessa da ragazza.

Come è stato più volte sottolineato dalla teorica nella sua analisi, il film non descriverebbe in definitiva i fantasmi della protagonista, quanto piuttosto quelli del testo in sé, dal momento che, secondo l’opinione della Cowie, il finale della storia è appagante solo nel caso in cui la spettatrice non si identifica esclusivamente con il personaggio femminile, ma con la dicotomia madre/figlia. Se la spettatrice si identifica con Charlotte, infatti, il finale è alquanto deludente, dal momento che la donna raggiunge la sua autoaffermazione, ma allo stesso tempo deve rinunciare per sempre all’uomo che ama. Al contrario, se la spettatrice si identifica con la messa in scena del desiderio del rapporto madre/figlia il finale risulta essere senza dubbio più soddisfacente.

Ad ogni modo, conclude la teorica, è necessario tener presente che soltanto “lo spettatore rappresenta l’unico vero luogo in cui tutti i termini del fantasma hanno fine”¹⁶⁷: l’esperienza di chi sta davanti lo schermo consiste infatti nel rintracciare le dinamiche psichico-fantasmatiche nei dispositivi testuali, non nella mente del personaggio, tantomeno nell’intreccio della storia.

I.5.1 La spettatrice contestualizzata di Rey Chow e Janet Walker

Assieme ad una revisione della prospettiva psicoanalitica, le analisi femministe di ambito cinematografico sviluppatesi a partire dai primi anni Novanta si caratterizzano per l’aver affrontato anche una serie di problematiche e divisioni interne al dibattito sul genere (parzialmente prefigurate da teoriche quali Doane e de Lauretis), riguardanti in particolare l’importanza storica dell’essere umano, il suo inserimento nel contesto sociale, nonché «il difficile tentativo di far conciliare la costituzione psichica del soggetto con la sua collocazione discorsiva e materiale»¹⁶⁸.

All’inizio del decennio in questione, inoltre, la notevole diffusione dei *Cultural Studies* nell’ambito degli studi di genere comporta inevitabilmente una ridefinizione

¹⁶⁵ Cfr., *ivi*, p. 149

¹⁶⁶ Cfr., *ivi*, p. 150.

¹⁶⁷ Cfr., *ibidem*.

¹⁶⁸ C. Demaria, *Teorie di genere*, op. cit., p. 183.

della teoria della spettatrice, che cerca di affiancare agli studi di impronta psicoanalitica metodi di analisi che invocano anche l'importanza storica e culturale del soggetto. Per alcune studiose, dunque, se da un lato l'interpretazione dell'esperienza della spettatrice (secondo i concetti psicoanalitici) è stata estremamente significativa per delineare piaceri e identificazioni concessi anche al soggetto femminile, dall'altro essa ha rischiato di risultare troppo astratta, cadendo spesso in generalizzazioni che ignorano la specificità dei singoli casi presi in considerazione¹⁶⁹.

Nell'introduzione al numero di «Camera Obscura» intitolato *Spectatrix* (1989), Janet Bergstrom e Mary Ann Doane, curatrici del dossier, sottolineano che le critiche portate al modello semiotico-psicoanalitico, applicato da molte teoriche della FFT, muovono dalla sensazione che

la psicoanalisi perpetuasse un trattamento della spettatorialità storico. L'urgenza di andare oltre le generalizzazioni, o di metterle alla prova in istanze particolari, si è manifestata in una rinnovata ricerca per la specificità storica dei modi della spettatorialità [...] e in approcci ispirati ai *Cultural Studies* britannici¹⁷⁰.

Ad esempio, la donna (sia essa attrice, spettatrice, o anche regista) di cui parla la critica cinematografica è sempre stata una figura femminile bianca, borghese e occidentale: le analisi degli anni Settanta e Ottanta non hanno infatti mai riguardato, ad esempio, le rappresentazioni cinematografiche del corpo femminile di donne di colore, le quali raramente sono state ritratte come oggetti di desiderio, divise al contrario fra l'immagine di una sessualità quasi animalesca e quella di una corporeità materna e rassicurante (si pensi alle figure delle governanti in film americani degli anni Quaranta, quali *Via col vento*, Victor Fleming, 1939).

Non è un caso, infatti, che le prime sollecitazioni provengano inizialmente proprio dal contesto afro-americano: basta pensare al celebre saggio di Jane Gaines intitolato *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*¹⁷¹ (1986), in cui è esposto con frequenza rivelatrice come la teoria dello sguardo elaborata dalla Mulvey possa risultare alquanto insufficiente a spiegare le dinamiche di potere che

¹⁶⁹ Cfr., F. Casetti, *Teorie del cinema*, op. cit., p. 257.

¹⁷⁰ J. Bergstrom, M. A. Doane, *The Female Spectator: Contexts and Directions*, in «Camera Obscura», n. 21, Maggio-Settembre 1989, p. 8.

¹⁷¹ Cfr., J. Gaines, *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*, in D. Carson, L. Dittmar, J. Welsh (edited by), *Multiple voices in feminist film criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994. Si veda anche V. Smith, *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.

intercorrono fra maschile e femminile nel momento in cui entra in gioco, ad esempio, la differenza razziale.

Dunque, la presunta astoricità del metodo semiotico-psicoanalitico avanzata dalle studioshe degli anni Novanta viene fronteggiata attraverso l'analisi di circuiti di significazione in cui il rapporto fra soggetto e schermo dipende anche da discorsi di natura culturale, oltre che sociale e mediale. Le ricerche che si sviluppano durante questo periodo (provenienti maggiormente dal contesto americano), mirano infatti a coniugare saperi differenti fra loro proprio per investigare le convergenze fra pratiche molteplici dell'esperienza quotidiana della donna, al fine di analizzare al meglio le forme del suo desiderio.

In sostanza, l'attenzione per la costruzione dello sguardo viene riconsiderata anche da una prospettiva attenta ai diversi contesti ed alle singole storie in cui si muovono coloro cui è offerto un modello di identificazione; solo così, "è possibile elaborare una analisi dettagliata della spettatrice che miri a mettere a fuoco l'esistenza nella società di un ampio ventaglio di sub-culture, spesso lontane dalla nostra"¹⁷².

La FFT degli anni Novanta contribuisce, così, in modo originale a questo filone di ricerca culturalista, cercando in particolare di individuare quelle "determinazioni" (quali sesso, razza, etnia, classe, preferenza sessuale) che intervengono nell'acquisizione quotidiana di significati e modelli di comportamento e, dunque, nel processo di formazione di una identità di genere.

Figura di spicco di questo nuovo approccio culturalista è senza dubbio Rey Chow, il cui lavoro intreccia in modo originale il pensiero teorico occidentale post-strutturalista, le teorie femministe e gli studi sull'alterità culturale, fornendo al contempo una inedita elaborazione del connubio psicoanalisi/femminismo, rivisitato attraverso il filtro della differenza razziale/culturale. Punto di partenza della sua indagine è una analisi dettagliata dei testi - siano essi teorici, letterari o cinematografici - volta a mettere in luce quei processi di produzione di senso che si sviluppano in relazione alle dinamiche intersoggettive. Nell'ottica della studiosa, il testo è una *pratica discorsiva* che implica il soggetto in modo diverso a seconda del *gender*, della razza, dell'età e così via: ogni testo, pertanto, è il prodotto di una serie di discorsi che si intrecciano e si stratificano in relazione a soggetti differenti, che a loro volta assumono posizionalità mutevoli e conflittuali. Tuttavia, lo statuto del soggetto e del rapporto io/altro non possono essere spiegati sommando semplicemente le varie differenze che di

¹⁷² Cfr., V. Pravadelli, *Cinema e studi di genere*, in A. L.Tota (a cura di), *Gender e media*, op. cit., p. 159.

volta in volta entrano in gioco, in quanto - spiega la teorica - il soggetto viene definito/definendosi proprio dal conflitto fra le differenze che lo contraddistinguono¹⁷³.

A sostegno delle teorie enunciate, la Chow rivolge un'attenzione particolare alla produzione teorica e culturale in cui si sovrappongono questioni riguardanti Oriente/Occidente, maschile/femminile, mostrando inoltre una spiccata sensibilità per i "destini" della donna orientale o, più in generale, non occidentale. A tal proposito, fra i contributi più significativi della teorica vanno segnalati due studi condotti su "film a soggetto orientale": *L'ultimo Imperatore* (1987) di Bernardo Bertolucci e *M. Butterfly* (1993) di David Cronenberg, nei quali la Chow sviscera le questioni relative al desiderio ed all'identità, alla mascolinità e alla femminilità, offrendo dei due lavori un'interpretazione assai convincente e sofisticata.

Per ciò che concerne il lavoro di Bertolucci, la studiosa afferma che la bellezza ed il fascino de *L'ultimo Imperatore* deriverebbe proprio da un'operazione di "femminilizzazione della Cina", in quanto nel film l'alterità della cultura cinese è rappresentata essenzialmente come femminilità. È possibile, inoltre, rintracciare nel film due regimi di visione: uno in cui l'imperatore mostra tutto il suo potere, un altro in cui egli è visto come totalmente passivo. In maniera significativa, la Chow fa infatti notare come per l'imperatore la richiesta di attenzione assoluta da parte dei sudditi è in realtà strettamente correlata alla sua condizione di soggetto costantemente guardato e seguito, che anzi sembra prevalere sulla prima. Così, il corpo dell'imperatore è concepito come il corpo femminile di cui parlava la Mulvey, in quanto esso rappresenta per la spettatrice un oggetto di visione e di conseguenza una possibile fonte di eccitazione per la donna. È soprattutto lo spazio circostante - precisa la teorica - ad assicurare però il più alto piacere visivo, racchiuso in particolare nell'architettura esotica, negli abiti dei cortigiani, negli oggetti d'arte, in quei colori dalle tonalità particolari che abbelliscono l'immagine e alimentano il piacere dell'occhio e dunque il desiderio¹⁷⁴.

Al fine di raggiungere tale effetto, emblematico è - da un punto di vista tecnico - "l'atteggiamento amoroso che la macchina da presa intrattiene con i personaggi del film e non solo, ovvero il suo modo di avvicinarsi e quasi accarezzare corpi e spazi che le sono davanti"¹⁷⁵. Tale poetica cinematografica, riguarda però maggiormente il passato: è infatti la rappresentazione del passato a conferire il più alto piacere visivo ed è

¹⁷³ Cfr., R. Chow, *Woman and Chinese Modernity. The Politics of Reading between West and East*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

¹⁷⁴ Cfr., *ivi*, pp. 8-9.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 11.

oltremodo significativo sottolineare che questo è il periodo legato alla figura materna della nutrice. L'arrivo poi del tutore scozzese Johnston rappresenta per l'imperatore l'inizio, invece, della sua vita adulta e conseguentemente l'incontro con quella cultura occidentale fino ad allora a lui sconosciuta. Nell'ottica della studiosa, Johnston è una figura castratrice, in sintonia con le figure di comunisti che interrogheranno l'imperatore e che assumeranno nei suoi riguardi quasi un ruolo paterno: a questo punto del discorso, è interessante notare come lo stile visivo perda completamente tutti quegli elementi visuali e museali che invece caratterizzano la prima parte del film, rimarcando, in definitiva, la tesi sostenuta dalla Chow, secondo cui nel film in questione la dualità stilistica è costruita non solo attorno alla dicotomia maschile/femminile, ma anche alla dialettica Occidente/Oriente. Del resto, conclude la studiosa, nel film di Bertolucci è la Cina e la sua cultura a rappresentare il vero fulcro dello spettacolo¹⁷⁶.

Simili dinamiche vengono messe in scena anche nel secondo film a soggetto orientale preso in esame dalla teorica, *M. Butterfly*. La Chow guarda al lavoro di Cronenberg nel tentativo di rovesciare non solo le riflessioni più scontate elaborate in merito (ovvero che si tratti di un film sull'omosessualità), ma anche l'eventuale lettura binaria (che si tratti, cioè, di un film, *antiorientalista*, volto a punire l'uomo occidentale per le sue fantasie razziste sulla donna orientale). Per far ciò, la teorica fa ricorso anch'essa al concetto di fantasma (nella rielaborazione fornita da Laplanche e Pontalis), domandandosi quale possa essere il tipo di identificazione che questo meccanismo consente alla spettatrice nel caso in cui vi sia uno scambio fra due culture differenti¹⁷⁷.

Il film narra la storia di Gallimard, un funzionario dell'ambasciata francese, che si innamora del "fantasma" della donna orientale, al punto che non riesce più a distinguere una donna da un uomo. Alienato dalla sua cultura, il protagonista si identifica facilmente con lo stereotipo dell'uomo occidentale che si innamora di una Butterfly, ovvero di una cantante dell'Opera di Pechino, Song, grande interprete della *Madama Butterfly* di Puccini. Song è una persona pudica, gentile, riservata, disposta a far tutto per l'uomo che ama, persino sacrificarsi. Song, però, è un uomo e per giunta una spia dei Servizi segreti cinesi; la rivelazione circa la sua vera identità distrugge presto sogni, desideri e carriera del suo amante. Ma, come pone in evidenza la teorica, non è il fatto che Song sia un uomo a rompere ogni desiderio del protagonista, quanto piuttosto che non sia Butterfly, ovvero il fantasma che egli aveva idealizzato. Così, la rottura del

¹⁷⁶ Cfr., *ivi*, pp. 12-20.

¹⁷⁷ Cfr., R. Chow, *Il sogno di una Butterfly*, in P. Calefato (a cura di), *Il sogno di Butterfly*, Roma, Meltemi, 2004.

meccanismo fantasmatico porta l'uomo alla follia, al punto che Gallimard, in conclusione al film, diventa allo stesso tempo donna ed Oriente, identificandosi così in Butterfly, ovvero in colei che si sacrifica per l'amore altrui¹⁷⁸. In definitiva, conclude la Chow, ciò che il fantasma del protagonista

realizza nella scena finale della mostruosa trasformazione non è nient'altro che una tarda messa in scena di un luogo di relazioni dai molteplici punti d'accesso, un luogo in cui le posizioni di dominio e di sottomissione, del maschile e del femminile, di aggressore e di vittima, sono infinitamente sostituibili e intercambiabili. La trasformazione di Gallimard continua, una dietro l'altra, la serie di vertiginose mascherate da travestito che erano iniziate già con Song¹⁷⁹.

Come è stato giustamente osservato dalla critica, «il fantasma del protagonista, forse, è sempre stato quello di *essere* Butterfly, non di *possederla*»¹⁸⁰.

In sostanza, è possibile affermare che le riflessioni espresse dalla Chow sui possibili percorsi di senso in relazione alle dinamiche intersoggettive aprono dunque la strada all'idea che alcuni fenomeni cinematografici appaiono comprensibili solo se studiati attraverso un'attenta convergenza fra aspetti testuali ed extra-testuali, fra il livello psichico-soggettivo e quello pubblico dell'esperienza cinematografica.

Pertanto, il cinema diventa, per le teoriche femministe degli anni Novanta, il luogo privilegiato per interpretare desideri sociali e costruire stili di vita, in quanto dà voce in modo più intenso a percorsi storicamente e culturalmente possibili dell'identità. Un cinema, dunque, rinnovato anche grazie alla creazione di un nuovo campo di ricerca, quello dei *Trauma Studies*, che ha finito con il generare una ridefinizione delle questioni legate alla memoria e alla storia delle donne, così come spiegato da Ann Kaplan nel suo contributo del 2005 dal titolo *Why Trauma Now? Freud and Trauma Studies*¹⁸¹.

L'interesse verso il concetto di trauma si sviluppa in ambito clinico e psichiatrico quando gli psicologi, fra cui non poche femministe, si rendono conto di dover rispondere non solo ai molti veterani traumatizzati dalla guerra nel Vietnam, ma anche alle sempre più numerose donne che avevano subito abusi sessuali nell'infanzia. In ambito culturale, tali studi hanno riguardato inizialmente la rappresentazione dell'Olocausto, per poi estendersi ad una serie di testi letterari (e soprattutto visivi) in

¹⁷⁸ Cfr., *ivi*, p. 225.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 230.

¹⁸⁰ V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., p. 90.

¹⁸¹ Cfr., E. A. Kaplan, *Why Trauma Now? Freud and Trauma Studies*, in Id. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.

cui sono rappresentate esperienze traumatiche sia individuali che collettive e nei quali è possibile teorizzare l'uso di un cosiddetto "linguaggio traumatico".

Al tempo stesso, la consapevolezza che il trauma sia un'esperienza spesso sessuata (poiché, come Freud aveva già ampiamente teorizzato, i traumi maschili sono più che altro pubblici, per esempio legati alla guerra, mentre quelli femminili nascono sovente nell'ambito privato, familiare), inserisce a pieno diritto questo nuovo campo discorsivo nell'ambito di ricerca dei *gender studies*.

Nella prospettiva teorica avanzata da Janet Walker, il *trauma cinema*, ad esempio, è un particolare genere cinematografico sviluppatosi all'inizio degli anni Novanta, che raffigura situazioni traumatiche attraverso processi di frammentazione del tessuto sia narrativo che stilistico. Ricorrendo quindi a strategie formali decisamente innovative, il *trauma film* decostruisce il normale processo della memoria

to represent reality in an oblique way, taking inspiration from the functioning of the mental process and blending auto reflective techniques that make the fragility of the audiovisual historiography structure clear¹⁸².

Nell'ottica della studiosa, la frammentazione narrativa e stilistica rivelerebbe a sua volta la presenza di dinamiche fantasmatiche: dal momento che la frammentazione testuale diventa il corrispettivo formale del dispositivo traumatico,

the condition of the spectator is then defined from the dissociation between present conscience and past event, where the traumatic experience has just affects and not meanings, because it produces emotions (as terror, shock, fear), thus destroying each normal feeling (as comfort and prosperity)¹⁸³.

Particolarmente interessanti appaiono, a tal proposito, le autobiografie femminili che eleggono l'instabilità della rappresentazione quale modo privilegiato per tradurre la frammentazione e l'instabilità dei processi psichici del soggetto traumatizzato, soprattutto per ciò che riguarda il rapporto fra storia e memoria. In tali forme documentaristiche, le autrici raccontano i loro traumi personali, quali ad esempio l'incesto, gli abusi sessuali, l'Olocausto, la prigionia, adoperando spesso un linguaggio che privilegia la giustapposizione di materiali diversi: dalle immagini documentaristiche

¹⁸² J. Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 19.

¹⁸³ E. A. Kaplan, B. Wang, *Trauma and Cinema. Cross-cultural Explorations*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2004, pp. 4-5.

d'archivio alle fotografie, dalle interviste in prima persona ad *home movies*, dalle immagini ritrovate di fiction a scene ricreate.

Più in generale, in tale forma cinematografica l'alternanza fra strategie documentaristiche e quelle funzionali offre punti di vista molteplici e al contempo contraddittori sui fatti narrati, ad ogni modo in linea con le prerogative del pensiero di *genere* diffuse durante questo periodo, che concepiscono il soggetto in termini di pluralità e diversità, eliminando così ogni pretesa universalistica e monolitica. Pensare che vi sia un'unica cultura delle donne, un repertorio comunque prefissato di significati del femminile basato su esperienze di vita del tutto confrontabili e paragonabili, significa - conclude la Walker - reprimere dunque quelle stesse differenze che si vorrebbero invece liberare; differenze interne a diverse comunità di donne, ma anche a ciascuna donna.

Dall'analisi di tali forme filmiche, infine, ne consegue che

qualsiasi punto di vista femminista sarà necessariamente parziale [...] nessuna di noi può parlare in nome della "donna", perché non esiste alcun individuo che può essere definito da questa etichetta, se non all'interno di un insieme di relazioni specifiche che uniscono la "donna" all'"uomo", oltre che a molte altre donne differenti e concretamente esistenti¹⁸⁴.

Dalla parole citate si evince la volontà delle studiose di cinema degli anni Novanta di considerare ogni scarto della critica femminista, ogni avanzamento o suo superamento come il riflesso e il risultato di un'urgenza storica e politica che spinge insistentemente verso l'acquisizione di strumenti concettuali e teorici sempre nuovi.

1.5.2 Desiderio e sessualità femminile: il fenomeno divistico di Valentino

Come già affermato in precedenza, le riflessioni espresse dalle studiose femministe degli anni Novanta consente di contestualizzare l'esperienza filmica della spettatrice in relazione a condizioni sociali, culturali e storiche ben precise, al fine di promuovere dunque un'analisi del cinema capace di fondere fra loro dispositivi testuali e dinamiche extra-testuali.

Una seconda spinta ad esaminare non solo il ruolo che le donne hanno nel delineare alcune forme di visione, ma anche il peso che certi motivi iconografici

¹⁸⁴ J. Flax, *Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory*, in «Signs», anno IV, n. 12, 1987, p. 642.

comportano nell'innescare una loro partecipazione, giunge proprio dallo studio di particolari "storie" legate al consumo cinematografico femminile.

Durante il decennio in questione, si sviluppano infatti una serie di riflessioni che caratterizzano un altro filone di ricerca portato avanti da alcune teoriche del cinema, il cui scopo è calibrare in modo nuovo il rapporto fra teoria, storia ed intrattenimento al femminile: mantenendo intatte le conquiste scaturite dall'incontro fra semiotica, psicoanalisi e marxismo, è ora necessario - secondo l'ottica delle studiose - "stabilire una relazione più solida con le condizioni storiche della produzione e della ricezione cinematografica, ma anche investigare in maniera più articolata il rapporto fra il modo di rappresentazione classico e altre forme popolari di intrattenimento"¹⁸⁵. In sostanza, l'obiettivo della critica femminista è dunque l'elaborazione di un paradigma alternativo che colga a pieno la composizione dell'audience femminile e le sue trasformazione nel corso degli anni.

Il lavoro condotto da Miriam Hansen sulla spettatorialità femminile nel contesto americano degli anni Dieci e Venti, in particolare la sua analisi sul fenomeno divistico di Rodolfo Valentino, rappresenta senza dubbio uno fra i modelli di investigazione più innovativi elaborati durante questo periodo. Grazie al suo contributo, infatti, per la prima volta le spettatrici vengono prese in considerazione in modo sistematico come gruppo socialmente ed economicamente significativo, ed i film in cui è protagonista il celebre *latin lover* esplicitamente indirizzati ad un pubblico di donne¹⁸⁶.

Affiancando all'analisi testuale un'attenta riflessione sui contesti sociali, la studiosa esamina a fondo il fenomeno Valentino con il preciso intento di svelare le dinamiche del desiderio e del piacere femminile che esso attiverebbe, dati i termini del tutto eccezionali del caso in questione. Leggiamo, infatti, da una biografia dell'epoca:

I telefoni degli *studios* non potevano soddisfare le migliaia di chiamate delle ammiratrici. Erano capaci di elemosinare qualsiasi lavoro che offrisse loro l'opportunità di dare una sola occhiata fugace a Valentino. Si offrivano di buon grado anche di lavorare gratis [...] Snello, sguardo infuocato e latino, Valentino era davvero il sogno di tutte le donne¹⁸⁷.

¹⁸⁵ V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, op. cit., p. 36.

¹⁸⁶ Cfr., M. Hansen, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Torino, Kaplan, 2006.

¹⁸⁷ M. Hansen, *Piacere, ambivalenza, identificazione: la spettatrice di fronte a Valentino*, in G. Bruno, M. Nadotti, (a cura di), *Immagini allo schermo*, op. cit., p. 83. A tal proposito, è curioso far notare come uno degli elementi più significativi del rapporto di Valentino con l'industria cinematografica sia proprio l'alto numero di donne che collaboravano alla realizzazione dei suoi film. Le sceneggiature dei suoi film più importanti furono scritte da donne, in particolare da June Mathis (alla quale va il merito di averlo "scoperto"), ma anche da Francis Marion; il film *Blood and Sand* fu montato eccellentemente dalla

Nell'ottica della Hansen, il forte nesso fra testo e contesto presente nei film in oggetto sarebbe spiegabile attraverso l'intrecciarsi di differenti livelli di discorso sociali, culturali, industriali, testuali, quali ad esempio la crescente mobilità urbana delle donne, il movimento migratorio dei popoli latini, l'emergere di un nuovo immaginario razziale, il consolidamento dello star system nell'industria cinematografica; infine, la costruzione di un'immagine maschile fortemente erotica e la conseguente attivazione di dinamiche dello sguardo per la spettatrice.

Come è stato più volte sottolineato dalla critica, la mobilità urbana delle donne a cavallo fra Ottocento e Novecento implica, per una parte della popolazione femminile americana, l'abbandono dell'ambiente domestico e l'impiego remunerato nei centri urbani. La conseguente indipendenza economica, assieme ad una maggiore libertà nei costumi sessuali, contribuiscono alla creazione di nuove forme di piacere e di desiderio (oltre a modi di essere differenti), che riconfigurano la donna non solo come lavoratrice e consumatrice, ma anche come spettatrice. Nell'immaginario sociale della moderna metropoli americana, tali dinamiche si manifestano in particolare in quella che nell'ambito della nascente *consumer culture* è definita "New Woman", ovvero una nuova figura di donna segnata dallo spirito di indipendenza e dal desiderio di autoaffermazione, che raggiunge la sua massima visibilità negli anni Venti¹⁸⁸.

Come del resto afferma la stessa Hansen,

comunque si voglia interpretare la dialettica tra la cosiddetta emancipazione delle donne e la loro integrazione in una civiltà di consumo, in quegli anni le donne acquistarono un ragguardevole grado di visibilità pubblica e il cinema, dal canto suo, fu uno dei luoghi in cui fu riconosciuto, in mille modi distorti, questo loro peso sociale ed economico in continua crescita. L'orientamento del mercato verso una spettatrice/consumatrice rivelò un divario tra la tradizionale ideologia patriarcale da un lato e il riconoscimento dell'esperienza, dei bisogni, delle fantasie femminili dall'altro, seppure a scopo di sfruttamento commerciale immediato e, in sostanza, di contenimento¹⁸⁹.

Secondo l'opinione della teorica, è proprio considerando tale divario che il fenomeno Valentino va letto come momento significativo dell'evoluzione del discorso

regista Dorothy Arzner; Alla Nazimova e Natascha Rambova, designer e seconda moglie di Valentino, esercitarono molto la loro influenza artistica e spirituale/spiritualista su non poche delle sue produzioni. Cfr., *ivi*, p. 108.

¹⁸⁸ Cfr., V. Pravadelli, *Dinamismo visivo e autoaffermazione femminile nel primo cinema sonoro americano*, in «La Valle dell'Eden», anno IX, n. 19, Luglio-Dicembre 2007, pp. 55-63.

¹⁸⁹ M. Hansen, *Piacere, ambivalenza, identificazione*, op. cit., p. 84.

su desiderio e sessualità femminile: un discorso, capace di mettere in discussione i modelli di mascolinità dominanti, destabilizzandoli attraverso connotazioni di ambiguità sessuale, marginalità sociale e differenze etnico/razziali.

Considerando la figura divistica di Valentino, va infatti osservato che se da un lato essa incarna quelle prerogative generalmente associate al maschio (quali forza, temperamento, impeto ed energia decisionale), dall'altro la sua figura rappresenta un'immagine di mascolinità decisamente antitetica rispetto a quella normativa, attraverso cui l'attore viene spesso connotato in modo femminile, posto addirittura nella posizione di oggetto erotico. Nella cultura americana, infatti, le maniere eleganti e la cura estrema del look di molti europei (in particolare degli italiani), sono viste in questo periodo come un segno di effeminatezza, in contrapposizione all'asprezza ed all'autenticità yankee. Il fatto poi che egli ricopra il ruolo di soggetto e allo stesso tempo di oggetto principale dello spettacolo, comporta una sistematica femminilizzazione del suo personaggio.

Come è stato giustamente evidenziato, nonostante molti dei suoi film cerchino di smentire tale effetto assegnandogli ruoli di *performer* nei panni di torero o sceicco, oppure collocandolo in ambientazioni esotiche o storicamente datate, le connotazioni femminili persistono grazie ad un'attenta cura del trucco, delle acconciature, dei costumi (in particolare cappelli e mantelli), oltre ad una enfaticizzazione estrema delle tecniche esibitorie.

Nell'ottica della studiosa, dunque, il successo dei film di Valentino deriverebbe dal modo in cui si combinano in lui prerogative maschili di controllo e qualità femminili di «oggetto da guardare», per usare un'espressione della Mulvey. Ogni volta, infatti, che il personaggio posa gli occhi su una donna (di solito Valentino si innamora a prima vista), il primo piano sul suo volto supera di gran lunga, per rilevanza spettacolare, quello del personaggio femminile, e lo spettatore può star sicuro che essa diverrà a breve la donna dei suoi sogni, sua legittima partner nella relazione sentimentale. Se invece è la donna a dare inizio allo sguardo, essa viene inesorabilmente etichettata come vamp da condannare e sconfiggere nel corso della narrazione.

D'altra parte, però, va anche sottolineato che in Valentino la modalità femminile dell'essere «oggetto da guardare» destabilizza fin dall'origine il suo stesso sguardo, rendendolo vulnerabile alle tentazioni che mettono in pericolo il soggetto maschile: quando gli occhi di Valentino si fissano sulla donna che ha scelto, egli appare al

contempo paralizzato, più che aggressivo o minaccioso; ammaliato dalla bellezza femminile, le sue capacità d'agire sembrano infatti spesso bloccate, inibite, sospese¹⁹⁰.

Da tali osservazioni, è possibile affermare - questa la tesi centrale del contributo della Hansen - che il fascino di Valentino esercitato sulle spettatrici dipenderebbe proprio da quella duplicità racchiusa nella perfetta fusione fra tratti maschili e femminili dell'identità, che rendono il suo personaggio l'esempio di un soggetto mobile ed al tempo stesso ambiguo, immagine erotica che le donne desiderano, ma con cui possono soprattutto identificarsi¹⁹¹. I film in questione, infatti, "favoriscono un'identificazione con lo sguardo stesso del protagonista (non con la sua origine, né con il suo oggetto), inteso come medium erotico che affascina proprio perché trascende la gerarchia soggetto/oggetto della differenza sessuale socialmente imposta, consentendo così di trasportare la spettatrice oltre il mondo degli strumenti e dei fini, nel regno delle passioni"¹⁹².

È quanto accade, ad esempio, in alcune sequenze del film *Blood and Sand*¹⁹³ (*Sangue e arena*, Fred Niblo, 1922), nelle quali si rivela in maniera forse più evidente la tesi sovente sostenuta dalla teorica sulla combinazione (inscritta nella retorica di quasi tutti i film di Valentino) fra attività di sguardo maschile e qualità femminile di oggetto da contemplare. Doña Sol, nipote del presidente, è mostrata mentre con il binocolo ammira da lontano il torero (Valentino), prima ancora che quest'ultimo s'accorga di lei. La futura moglie di lui, Carmen, è invece inquadrata partendo dal punto di vista dell'uomo: appena la vede, egli se ne innamora all'istante, rimanendo completamente paralizzato dalla sua bellezza. Un intenso primo piano del volto di Valentino (visivamente più pregnante di quello del personaggio femminile) segnala nel protagonista il risvegliarsi della fantasia sessuale. La ripetizione del suo sguardo

¹⁹⁰ Cfr., M. Hansen, *Babele e Babilonia*, op. cit., pp. 207-249.

¹⁹¹ A tal proposito, la studiosa sottolinea che «il successo di Valentino non può essere spiegato esclusivamente in termini di diversità. Al di là delle connotazioni femminee della sua persona, il suo fascino derivava anche dal fatto di essere uno "straniero". Per quanto diverse tra loro, tutte le star maschili erano sempre state americane; vale a dire che non presentavano alcun aspetto etnico distintivo se non quello di essere ormai americani. Valentino invece portava le stimmate della prima generazione di immigrati non anglosassoni, e all'inizio della sua carriera di attore fu scelto proprio per questo [...] In modo sistematico, gli stessi film da lui interpretati tematizzavano e contenevano lo scandalo della sua diversità, facendo frequentemente ricorso al modello della doppia identità, modello che va letto come sintomo testuale della differenza razziale repressa». M. Hansen, *Piacere, ambivalenza, identificazione*, op. cit., pp. 104-105.

¹⁹² Ivi, pp. 92-93.

¹⁹³ È interessante notare come *Sangue e arena*, di matrice fortemente melodrammatica, sia l'unico film in cui la compagna di Valentino diventa madre. La maggior parte degli altri personaggi femminili hanno le caratteristiche della "maschietta" (soprattutto Moran, in *Il mozzo dell'Albatros*), un'aria indipendente dovuta ad una condizione sociale più elevata o ad un lavoro, e soprattutto una certa "vivacità maliziosa" che veniva generalmente associata alla Nuova Donna. Cfr., ivi, p. 109.

desiderante, che ha il compito specifico di arrestare la narrazione a favore della contemplazione della bellezza dell'attore, provoca una dissolvenza che isola a sua volta la donna dalla folla, eleggendola agli occhi dello spettatore a legittima compagna di Valentino.

In tal modo,

la figura femminile legittimata è privata dell'iniziativa dello sguardo erotico e relegata, all'interno della diegesi filmica, al ruolo di oggetto scopico. In rapporto allo spettatore, d'altra parte, *ella condivide con Valentino stesso questa posizione di oggetto scopico*¹⁹⁴.

In definitiva, conclude la Hansen, l'identificazione della spettatrice con la figura femminile rappresenta al contempo l'identificazione con Valentino (e quindi con un uomo), la cui particolare ambivalenza richiama quella propria della fase pre-edipica, precedente la differenziazione sessuale¹⁹⁵.

A tal proposito, l'autrice fa inoltre notare come il meccanismo di identificazione della spettatrice sia agevolato anche in quelle pellicole in cui il piacere spettatoriale si sovrappone spesso a rituali sadomasochistici esercitati, da un punto di vista narrativo e non solo, in maniera assolutamente consapevole: *The Eagle* (*L'aquila nera*, Clarence Brown, 1925) rappresenta l'esempio più interessante fra quelli proposti. Nel film si scopre che Mascha è figlia dell'odioso proprietario terriero contro il quale Valentino ha giurato vendetta sul letto di morte del padre. Dopo aver rapito la giovane fanciulla, i suoi uomini consegnano orgogliosamente la preda al loro capo. Quando Valentino scende da cavallo e avanza verso di lei con una frusta in mano pronta a colpire,

il film sembra scivolare quasi nel pornografico: la maschera, la frusta, i cappelli di forgia fallica; simboli tutti di una lussuria senza volto, indizi della ricerca di non identità nell'eros. Che poi Valentino diriga la frusta contro i suoi stessi uomini è l'alibi che la narrazione fornisce per dar luogo ad un'inquadratura osée, il *défilement* nella norma, ma ciò non riduce l'effetto assolutamente subliminale della scena¹⁹⁶.

Solo in quel momento Valentino riconosce Mascha e, protetto dal proprio esclusivo anonimato, continua con lei in maniera scherzosa il gioco di potere e controllo; un gioco - precisa la teorica - che ha luogo all'interno di una relazione legittima solo grazie alla maschera che l'attore ha indosso, il cui utilizzo ha lo scopo di

¹⁹⁴ Cfr., *ivi*, p. 88.

¹⁹⁵ È possibile rintracciare in tali riflessioni una significativa convergenza fra l'analisi della Hansen e quella precedentemente affrontata della Studlar sull'estetica del masochismo.

¹⁹⁶ M. Hansen, *Piacere, ambivalenza, identificazione*, op. cit., p. 96.

sospendere, seppur momentaneamente, la reciprocità dello sguardo romantico a vantaggio di Valentino.

La Hansen osserva, inoltre, come l'importanza degli aspetti sadici del personaggio di Valentino, nonché la loro rimarcata sottolineatura, è ripresa in maniera significativa anche nelle campagne pubblicitarie che lo presentano al pubblico femminile in qualità di "uomo forte" e "pericolo pubblico", proprio come ribadisce nel 1977 uno dei suoi biografi: «Le donne si aspettavano di trovare ne *Lo sceicco* un simbolo del maschio onnipotente, capace di dominarle come gli uomini non riuscivano a fare nella realtà. E quando, nel film omonimo, il figlio del deserto costringe la bella Lady Diana dagli occhi azzurri a salire sul suo cavallo ("Stai ferma, piccola sciocca"), si disse che i cuori di milioni di donne avessero tremato all'idea di essere umiliate da quel barbaro di origine inglese»¹⁹⁷.

L'oscillazione fra atteggiamenti sadici e masochistici che connotano il personaggio di Valentino, assieme alla vulnerabilità femminile che egli assume dinnanzi all'oggetto del desiderio, sono dunque espressione ancora diversa di quella ambivalenza che governa non solo la sua figura, ma l'intera organizzazione dei film in cui è protagonista. Un'ambivalenza che, agli occhi della teorica, appare decisiva al fine di elaborare una nuova teoria sul modo d'essere spettatrice: «il cinema, infatti, nella sua organizzazione dello sguardo, se da un lato ha rafforzato le gerarchie patriarcali, nel contempo ha finito per offrire alle donne un'occasione istituzionale per trasgredire il tabù della scopofilia femminile, che le relegava nel processo di visione filmica a puro oggetto da contemplare»¹⁹⁸.

1.5.3 Cinema e *consumer culture*

Il modello di analisi avanzato dalla Hansen, assieme alle ricerche proposte dai contemporanei studi sulle donne di impronta storico-sociale, ispirano una serie ragguardevole di contributi che caratterizzano una seconda linea di ricerca della FFT degli anni Novanta, volta ad interpretare l'esperienza cinematografica femminile in relazione a pratiche quotidiane della donna moderna.

Punto di partenza delle studiose appartenenti a tale ambito di ricerca è la fusione dei saperi relativi alla storia sociale e culturale delle donne con quelli estetico-

¹⁹⁷ V. Tajiri, *Valentino: The True Life Story*, New York, Bantam, 1977, in *ivi*, p. 97.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 90.

comunicativi, capace di spiegare - nella loro ottica - quelle dinamiche legate al soggetto femminile che connotano in particolare il cinema americano successivo all'avvento del sonoro.

La scelta di porre maggiore enfasi sulle questioni femminili, spiegano le teoriche, è dovuta dalla constatazione che la donna americana degli anni Trenta vive processi di trasformazione ben più interessanti di quelli del soggetto maschile, divenendo così, nei testi culturali, la figura privilegiata dell'investigazione narrativa e simbolica.

Pertanto, affiancando l'interpretazione del film alle ricerche condotte sulla storia e la cultura materiale, le studiose guardano con particolare attenzione al legame fra spettacolo cinematografico e forme del moderno consumo, accomunati entrambi - secondo la loro opinione - da simili dispositivi di visione: si pensi, ad esempio, "alla somiglianza fra lo schermo cinematografico e le tecniche di esibizione dei prodotti nei grandi magazzini; ma anche a come l'architettura e l'arredamento dei *movie palaces* imitino gli interni dei grandi magazzini, al fine di creare quell'illusione di abbondanza, cruciale all'etica del consumismo"¹⁹⁹.

Al pari di altri spazi e luoghi della modernità, il cinema preso in considerazione dalle studiose sarebbe, dunque, capace di dar voce e visibilità al desiderio di emancipazione ed autoaffermazione delle donne, in quanto costruisce modalità e tecniche di visione specificatamente concepite per il soggetto femminile. In tal modo, l'intrattenimento cinematografico, così come lo shopping ed altre forme del consumo moderno (quali l'acquisto di abiti, accessori e prodotti di bellezza) è visto come il *locus* primario dell'emergenza e del consolidarsi di nuove forme del desiderio e dell'identità femminile.

Ecco allora che "la moda, il desiderio per un bell'abito e per oggetti di lusso, o ancora l'imitazione del look delle star di successo vengono investigati dalle teoriche del cinema come elementi costitutivi dell'identità femminile"²⁰⁰, analizzata, nei loro contributi, in relazione alla convergenza fra procedimenti psichici e pratiche socio-materiali.

È evidente, però, che tali premesse di analisi sulla figura della donna partono da presupposti assai diversi rispetto a quelle precedenti. In primo luogo, si abbandona l'ipotesi che essa subisca passivamente pratiche e comportamenti sociali, facendo emergere invece l'idea secondo cui il soggetto femminile è capace di porsi in relazione

¹⁹⁹ Cfr., V. Pravadelli, *Cinema e studi di genere*, in A. L.Tota (a cura di), *Gender e media*, op. cit., p. 161.

²⁰⁰ Cfr., V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, op. cit., p. 101.

al sociale ed al maschile in modo attivo ed assolutamente dialettico. In secondo luogo (al contrario di quanto teorizzato fin'ora), si pone in evidenza la possibilità offerta dalla retorica del testo classico di annullare la distanza fra la spettatrice in sala e l'immagine della *vamp* sullo schermo, promuovendo così una identificazione fra le due figure. Come già teorizzato in precedenza dalla Studlar, ciò accadrebbe perché il corpo "ambiguo" della vamp (si pensi ad esempio a quello di Greta Garbo) oltre ad essere fonte di piacere per la spettatrice omosessuale, evoca il corpo amato della figura materna nella fase preedipica, in cui la madre è fonte primaria di identificazione e di potere, che mira alla sovversione della legge fallica del padre, garantendo così un piacere bisessuale (aperto cioè sia all'uomo che alla donna) derivante da un ritorno ad una "fase fusionale" (e quindi di assoggettamento) del bambino con il suo corpo.

Emblematico, a tal proposito, appare l'incipit di *What Price Hollywood* (*A che prezzo Hollywood*, George Cukor, 1932), in quanto tale film non solo presenta tratti comuni alle storie di "innalzamento sociale" dell'epoca legate alla figura femminile, ma è anche arricchito da elementi peculiari del mondo del cinema, come ad esempio la rappresentazione del rapporto fra spettatrice e diva. Il film inizia con l'inquadratura di un giornale che viene sfogliato: si tratta di un *fan magazine* pieno di foto di dive e belle donne cui si sovrappongono le gambe sexy di una giovane, inquadrata solo dalla cinta in giù, mentre si infila le calze. Una seconda sovrimpressione mostra il giornale visto in precedenza che continua ad essere sfogliato da un invisibile soggetto fuoricampo. Una terza sovraimpressione inquadra il corpo di una donna, ripresa sempre solo a metà, mentre si sta infilando un vestito. L'immagine poi ritorna sulle pagine della rivista, mostrandoci l'inquadratura ravvicinata di una bocca su cui mani invisibili stanno stendendo il rossetto.

A questo punto, un lento carrello indietro va a scoprire il viso di una giovane che, sbirciando in continuazione dalle pagine della rivista per imitarne i modelli proposti, vede una foto di Clark Gable e Greta Garbo: la donna sorride, poi piega il giornale, appoggia la foto del viso dell'attore alla sua faccia ed esagerando l'accento mascolino della Garbo dice «Darrrrlink, how I loooove you, my darrrrlink»; poi esce di casa e va al lavoro²⁰¹.

Nell'episodio seguente, siamo informati che la giovane vorrebbe diventare un'attrice, ma nel frattempo lavora come cameriera in un ristorante posizionato proprio nei pressi degli *studios*.

²⁰¹ Ibidem.

Da un punto di vista retorico, è interessante notare come in questa prima parte del film il forte legame che si viene a creare fra sovrapposizione e plot di autoaffermazione femminile ha il compito specifico di ritardare la costruzione classica della scena e, con essa, l'inizio del racconto. Il film, infatti, comincia con un procedimento visivo ed associativo legato alla metamorfosi della donna, in cui l'impressione del divenire è data proprio da una pluralità di fattori, quali l'associazione iconica fra gli elementi dei diversi piani, l'uso della sovrapposizione, la velocità del montaggio; elementi, tutti, che contribuiscono a creare sensazioni di dinamismo e trasformazione. In questo caso, quindi, la retorica formale non-narrativa dell'incipit rappresenta una perfetta anticipazione al plot di affermazione della donna che a breve verrà narrato. Nelle scene successive, in cui poi si compirà l'ascesa divistica della protagonista, il film ricorre significativamente allo stesso procedimento retorico, attraverso una serie di sovrapposizioni del primo piano della protagonista, illuminato dalle insegne al neon dei teatri che annunciano i suoi spettacoli. Tali sequenze di immagine, assolutamente paradigmatiche della modernità urbana, restituiscono un commento esplicito sul rapporto privilegiato che la New Woman intrattiene con la modernità stessa; rapporto spesso vissuto a discapito della relazione che essa intrattiene con l'altro sesso. In conclusione al film, infatti, il compagno della protagonista non riesce ad accettare il successo della donna ed il suo ruolo marginale nella coppia. Anche se alla fine torna dalla moglie, è palese la difficoltà dell'uomo di occupare all'interno dell'intera narrazione un ruolo "poco mascolino"²⁰².

Come è stato poi giustamente sottolineato da Sarah Berry nel suo prezioso contributo sull'argomento dal titolo *Screen Style. Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*²⁰³, la sequenza iniziale del film rappresenta inoltre un'attenta riflessione sul funzionamento del cinema e del divismo, di cui la protagonista stessa sembra essere del tutto cosciente: se da un lato, infatti, essa commenta ironicamente il proprio processo di imitazione, dall'altro prova grande piacere nel costruire la propria immagine ed il proprio stile attraverso l'imitazione di quei modelli a cui si ispira. Pertanto, secondo il parere della teorica, l'esempio offerto dal film risulterebbe in perfetta sintonia con alcune idee del tempo sull'audience femminile, dal momento che nel film in oggetto

²⁰² Cfr., V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, op. cit., p. 62.

²⁰³ S. Berry, *Screen Style. Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

the star emulation concept is represented *both in calculation and fantasy terms*; but instead of being discussed in psychological identification terms with one or more particular star, is presented as a conscious movement in the adoption of a certain number of dressing and behavior features²⁰⁴.

In sostanza, per la donna non si tratta mai di ubbidire passivamente agli imperativi del marketing, ma piuttosto di un processo «connected both to the imaginative female fan culture activities and the conscious use of fashion semiotic made by women»²⁰⁵.

Da questo punto di vista, si evince chiaramente che il paradigma di analisi offerto dalla Berry sulla figura femminile, appare completamente in antitesi rispetto a quello proposto dalle altre teoriche degli anni Settanta: il corpo erotizzato della donna nei film americani degli anni Trenta non corrisponde necessariamente al luogo della sua oggettivazione, ma può risultare al contrario quello della sua emancipazione. Quelle pratiche un tempo considerate oggettivanti consentirebbero, invece, un processo opposto, che mira alla creazione ed alla trasformazione di posizioni soggettive a favore dell'identità femminile.

Tali sviluppi di pensiero, rappresentano soltanto una delle infinite possibilità di trasformazione che la FFT ha subito nel corso degli ultimi decenni, la cui energia rigeneratrice appare agli occhi delle teoriche contemporanee ancora ben lontana dall'esaurirsi.

In particolare, l'analisi del film attraverso un'ottica femminista si sta riconfigurando negli ultimi anni in almeno tre nuove direzioni: la prima, caratterizzata da un grande investimento nel cinema non dominante e soprattutto non occidentale; la seconda, da un'attenzione a questioni relative al corpo, l'affetto, la sensibilità, capaci di far rintracciare nel film l'iscrizione di dinamiche del desiderio e del piacere riconducibili anche al soggetto femminile; la terza, da un interesse verso tutti quei lavori di registe/registi nei quali si assiste ad una sistematica fuoriuscita dei personaggi dalle convenzionali categorie di genere, che ha il merito di guidare il pubblico di entrambi i sessi ad adottare una prospettiva tutta al femminile.

²⁰⁴ Ivi, pp. 24-25.

²⁰⁵ Ivi, p. 30.

I.6 I film femministi: un cinema *sui generis*

Il lavoro compiuto negli ultimi anni da registe e registi sensibili alle tematiche di genere è fortemente legato alle riflessioni proposte sia dal movimento delle donne sia dalle recenti teorie elaborate nell'ambito della FFT, che hanno offerto strumenti d'analisi utili a scomporre le narrazioni tradizionali e decostruire le immagini stereotipate del maschile e del femminile. A tal proposito, appare interessante osservare in che modo - nell'ambito delle produzioni cinematografiche degli ultimi decenni - le strutture narrative e le tecniche di ripresa di un film siano state influenzate da queste teorie e, soprattutto, quali raffigurazioni del genere socialmente costruito (nonché degli orientamenti sessuali) siano poi state riprodotte sullo schermo. Prima, però, di addentrarci nelle riflessioni più attuali proposte dalle studiose appartenenti alla FFT, appare utile soffermare l'attenzione sul cambiamento subito dalla nozione di rappresentazione sociale e da quella di senso comune, per comprendere i meccanismi che hanno portato il cinema contemporaneo a rivalutare le differenze (biologiche e/o socialmente costruite) fra uomini e donne, al fine di far emergere in particolare competenze, valori e punti di vista femminili.

Come è stato giustamente posto in evidenza dalla critica, in anni recenti è maturato un atteggiamento maggiormente costruttivista nei confronti della nozione di rappresentazione sociale e di senso comune. Tale trasformazione riflette la realtà contemporanea, segnata dalla velocità dei cambiamenti, dai mutamenti di significato dei ruoli tradizionali e, di conseguenza, dalla messa in discussione del senso comune, che appare sempre meno, agli occhi delle studiose di genere, come un qualcosa di naturale e dato a priori. Al contempo, è cambiato anche il significato attribuito alle rappresentazioni sociali, poiché esse non vengono più intese come distorsioni della realtà, ma piuttosto come costitutive delle categorie sociali (e quindi anche di genere), nonché delle gerarchie di valori. Si assisterebbe, in sostanza, ad una progressiva ridefinizione dei parametri che strutturano il mondo in cui viviamo²⁰⁶.

Una trasformazione radicale, quella evidenziata dalla critica, che, mettendo in discussione gli assunti di oggettività e razionalità, mira ad ottenere un approfondito accesso alla realtà, intesa come “un mondo di rappresentazioni sociali e di significati condivisi e situati, in cui non si cerca più una verità assoluta, bensì si privilegia la

²⁰⁶ Cfr., J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981.

comprensione dei processi che ci portano a dare un senso al nostro agire e alle nostre esperienze”²⁰⁷.

Muovendo da tali presupposti, si comprendono allora le motivazioni per cui

siamo sempre più chiamati a usare il nostro sapere e la nostra consapevolezza per leggere e interrogare i significati celati in particolare dietro le immagini; sempre più, quindi, ci poniamo domande su ciò che è dato per scontato e permettiamo al dubbio di complicare i nostri orizzonti di senso²⁰⁸.

È in questa direzione, dove la posta in gioco è l’ovvietà, che si inseriscono le attuali riflessioni teoriche e le recenti rappresentazioni cinematografiche femministe, che cercano di affermare una propria lettura del mondo, in particolare delle categorie di *gender*.

Uno dei primi strumenti utilizzati per competere in questa “battaglia simbolica” è una critica mossa all’uso di stereotipi nel sistema cinematografico tradizionale, i quali permetterebbero - nel momento di ricezione dei messaggi veicolati dai film - di assegnare alle immagini proposte un unico significato non ambiguo, in modo da renderle agli occhi del pubblico naturali e quindi immutabili.

Gli stereotipi offrirebbero, dunque, una rappresentazione non effettiva della realtà, dal momento che condensano un gran numero di informazioni e connotazioni che, una volta affermatasi attraverso un ampio consenso, diventano espressione concreta dei valori di una società. In effetti, “lo stereotipo è usato per esprimere un accordo generale su un determinato gruppo sociale, come se questo accordo esistesse già prima e indipendentemente dallo stereotipo stesso: attraverso di esso, quindi, è possibile ricavare una comprensione su un particolare gruppo sociale”²⁰⁹.

Nel film, lo stereotipo ha la funzione di rendere un carattere immediatamente riconoscibile e per far ciò esso ricorre ad un particolare aspetto di una tipologia sociale, lo amplifica e investe il personaggio di tale elemento distintivo. Il risultato è l’immobilizzazione delle caratteristiche di alcune categorie sociali a cui non è concesso uno sviluppo nel corso della narrazione filmica.

Obbiettivo di un gran numero di registe e registi femministi operanti già all’inizio degli anni Novanta, è allora abbattere gli stereotipi espressi nel sistema di

²⁰⁷ Cfr., P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Mondadori, 2000, p. 13.

²⁰⁸ S. Magaraggia, *L'albero di Antonia. Donne e uomini alla luce della Feminist Film Theory*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e Parsifal*, op. cit., p. 96.

²⁰⁹ Cfr., R. Dyer, *The Matter of Images. Essays on Representation*, London, Routledge, 1993, p. 14.

rappresentazione dominante, al fine di creare un cinema che risulti a vantaggio di una maggiore uguaglianza tra i sessi e di una più giusta raffigurazione delle nuove forme di femminilità e mascolinità. In concreto, contestare gli stereotipi significa aumentare la diversità e la pluralità delle immagini, dal momento che una chiusura nelle rappresentazioni tradizionali implica una naturalizzazione dei significati ad esse attribuiti ed un occultamento del processo stesso del rappresentare.

Se il cinema, dunque, è stato a lungo considerato e analizzato dalla critica femminista come un mezzo di trasmissione di stereotipi, di luoghi comuni e di immagini obsolete di uomini e donne, lo stesso cinema viene ora concepito come coprotagonista della ridefinizione delle relazioni di genere e veicolo di importanti trasformazioni che stanno riguardando le categorie in questione.

L'operazione di smascheramento degli stereotipi condotta dalla FFT nei decenni addietro, apre così la strada al lavoro di registe e registi femministi, i cui lavori si riappropriano di stereotipi negativi sui generi, li decostruiscono, investendoli di nuovi significati e strappandoli dalla loro immobilità. "Svelare questo sottile gioco di potere vuol dire, in sostanza, mettere in luce gli aspetti modificabili delle rappresentazioni sociali: è proprio questo il comune orizzonte di riferimento su cui si basano le teorie della FFT e i film femministi del periodo in questione"²¹⁰.

Come già affermato in precedenza, un film femminista non è semplicemente un film che ha come protagonista un'eroina, ma piuttosto un prodotto culturale che vuole essere "una radicale revisione delle convenzioni del cinema classico"²¹¹.

Teresa de Lauretis è fra le prime a sostenere che il cinema femminista non deve distruggere la narrazione ed il piacere visuale, ma deve essere «furiosamente narrativo ed epico»²¹². Secondo l'opinione della teorica, il cinema femminista deve infatti (ri)definire tutti i punti di identificazione (protagonisti, storia, immagini, inquadrature) come femmine, femminili e femministi, presentando figure di donne che incarnino il pensiero della differenza e mantengano inalterato il piacere dello sguardo e della narrazione. Si apre in tal modo la strada verso la sperimentazione di film pensati e costruiti con l'intento di rappresentare punti di vista femminili sul mondo e sul genere maschile, mettendo in scena - pur con le sue contraddizioni - quel "potere del desiderio

²¹⁰ Cfr., S. Magaraggia, *L'albero di Antonia. Donne e uomini alla luce della Feminist Film Theory*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e Parsifal*, op. cit., p. 98.

²¹¹ Cfr., A. Cranny-Francis, *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*, London, Polity Press, 1990, p. 10.

²¹² T. de Lauretis, *Sui generis*, op. cit., p. 108.

femminile” di cui parla la de Lauretis²¹³. Tali lavori, infatti, raccontano storie di desideri al femminile, interpretati molto spesso dalle studiose come “una critica politica alle ideologie patriarcali della nostra società”²¹⁴.

Affermare il proprio desiderio nel mondo è, ad esempio, il sogno della protagonista di *The Piano* (*Lezioni di piano*, 1993) della regista neozelandese Jane Campion, che con questo film offre un mirabile esempio di forza femminile raccontando la difficile battaglia di una donna contro le convenzioni, gli uomini e se stessa. Questo film, inoltre, traduce in immagini alcune teorie della FFT, come la mancanza di una voce propria delle donne nei film classici. Tale critica è resa in modo letterale sullo schermo dalla Campion: la protagonista è infatti muta e la sua principale forma espressiva, la musica del suo piano, è controllata dalle figure maschili del film²¹⁵.

L’anno precedente, la regista britannica Sally Potter incanta critica e pubblica raccontando il desiderio di libertà di *Orlando* (oggetto di una analisi accurata nel capitolo a seguire), poliedrico ed ironico affresco di come potrebbe cambiare la vita se uno stesso soggetto nato uomo nel Seicento cambiasse sesso all’improvviso. Ispirato al celebre romanzo di Virginia Woolf, il film è un viaggio di quattrocento anni attraverso la Storia, le mode, i regnanti che dà la possibilità all’eroe/eroina di esplorare i dubbi dell’esistenza, la sessualità e le molteplici identità dell’essere.

Il desiderio di libertà dagli uomini e dai vincoli di una società maschilista caratterizza invece le protagoniste di *Thelma e Louise* (1991) di Ridley Scott, film in cui è possibile anche rintracciare un rovesciamento dell’approccio psicoanalitico al cinema nei termini proposti dalla Mulvey. Se nella prima parte del film le due protagoniste verrebbero viste come donne-oggetto totalmente dipendenti dai mariti, in seguito alla violenza sessuale subita da una di loro esse scappano alla ricerca dell’indipendenza e dello spazio, qualità insomma generalmente attribuite agli uomini. La stessa fuga delle protagoniste si avvarrebbe inoltre di simboli del potere e della forza maschili, quali l’automobile, la pistola, il linguaggio rude. Il film, dunque, offre alle spettatrici la fantasia liberatoria di cambiare il proprio destino, divenendo da oggetti passivi e dipendenti dagli uomini, soggetti attivi della narrazione, capaci di dar voce ai desideri femminili e mettendo a tacere quelli maschili.

²¹³ Cfr., *ivi*, 133.

²¹⁴ Cfr., A. Cranny-Francis, *Feminist Fiction*, op. cit., p. 14.

²¹⁵ Per un maggiore approfondimento sulla figura femminile nel cinema di Jane Campion si rimanda alla lettura di C. Mangiarotti, *Figure di donna nel cinema di Jane Campion. Una lettura psicoanalitica*, Milano, Franco Angeli, 2002.

Anche l'ultimo film di Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), sovvertirebbe la teoria del *male gaze* elaborata dalla Mulvey, istituendo uno sguardo multisessuato e rimuovendo uno specifico orientamento sessuale dello sguardo stesso. Non solo il regista offre allo sguardo del pubblico sia il protagonista (Cruise) che la protagonista (Kidman), presentandoli entrambi come oggetti feticizzati, ma nella pellicola il punto di vista soggettivo dei personaggi e gli sguardi tra di essi sono, per così dire, lanciati da tutti su tutti, e non solo quindi sui caratteri femminili come accadeva nei film classici hollywoodiani.

Film "minore", quello della regista indiana Mira Nair dal titolo *Hysterical Blindness* (*Gli occhi della vita*, 2002), ma estremamente efficace nel raccontare come il raggiungimento da parte delle donne dell'indipendenza dagli uomini (libertà psicologica) debba passare attraverso una lunga fase di prove ed errori, per poi approdare ad un cambiamento di punto di vista: da donne perennemente frustrate e deluse dall'altro sesso, a donne che rivalutano il loro rapporto d'amicizia e si riaprono con ottimismo alla vita.

Un altro film che enfatizza il protagonismo femminile rovesciando le rigide convinzioni che le donne siano vittime "buone", pacifiste indefesse e comunque portatrici di virtù è *Monster* (2003) di Patty Jenkins, un film che con linguaggio crudo ricostruisce parte della vita della prostituta assassina Aileen Wuornos, condannata negli Stati Uniti alla pena capitale. Lo sguardo della regista riesce a rendere sopportabile la spietatezza di alcune scene violente, alternandole sapientemente con gli incontri fra la protagonista e un'altra donna.

I più recenti film di Sofia Coppola, si veda ad esempio *Lost in Translation* (2003), si concentrano invece sulla difficoltà di comunicazione tra il maschile e il femminile, e spesso anche sulla solitudine delle donne circondate da un mondo che sa come "usarle" ma non come comprenderle e valorizzarle.

Sia i film della Coppola che quelli delle altre registe e registi in questione, si caratterizzerebbero, dunque,

per il fatto di ritrarre spesso le donne in qualità di soggetti attivi della narrazione, di mostrare il corpo femminile in maniera non oggettivata, di valorizzare l'alleanza fra donne, di dipingere l'immaginario amoroso ed erotico con occhi e sensibilità femminili: sono film che in sostanza rappresentano modi diversi di essere donne o uomini e raccontano desideri

che erano stati banditi dalla sfera del lecito, guidando così il pubblico a posizionarsi in un'ottica tutta al femminile²¹⁶.

Dalle parole citate si evince chiaramente come il cinema a partire dall'inizio degli anni Novanta divenga affermazione, espressione e legittimazione della soggettività femminile attraverso il racconto di sé: le registe ed i registi femministi prediligono, infatti, i temi del privato, della famiglia, le biografie, le storie d'amore e di fuga dalle convenzioni sociali, appropriandosi degli accadimenti personali per restituirli di senso e ribadire unicità e peculiarità del femminile. «Partire da sé quindi, dai propri legami, dalla propria esperienza, per trovare nuove parole e nuove immagini per dire il reale, staccarsi dalla "Storia" e raccontare le proprie storie, partendo dal corpo e mantenendo sempre viva la progettualità necessaria al futuro»²¹⁷.

Tali film hanno un grande debito nei confronti della FFT, che per prima ha criticato le rappresentazioni dei generi, il predominare di uno sguardo maschile e l'attribuzione di significati negativi alla non-eterosessualità presente nei classici di Hollywood. La FFT ha infatti scoperto l'inesistenza delle donne nei film classici americani, o meglio ha svelato il paradosso di una figura che è sia assente sia prigioniera di un discorso; di una figura che, come ribadisce più volte la de Lauretis, "è stata esibita spettacolarmente, senza mai però essere rappresentata"²¹⁸. Tale campo di ricerca ha dunque permesso a questa soggettività (e a tutte le altre alle quali erano stati attribuiti valori negativi) di prendere parola.

I film femministi, traducendo in immagini parte delle teorie femministe, rappresentano una battaglia simbolica condotta contro l'oppressione sessuale e l'eterosessualità intesa come sistema obbligatorio di relazione tra i generi. Tali film cercano (ai margini dei discorsi egemonici) di immaginare spazi esterni alle logiche patriarcali di assegnazione di senso alla realtà. La polifonia di voci, di molteplici punti di vista e i multiformi generi cinematografici che trovano espressione nella produzione filmica contemporanea segnano senza dubbio una prima conquista di questa corrente teorica.

Agire sul cinema, significa quindi

²¹⁶ S. Capecchi, *Identità di genere e media*, op. cit., p. 94.

²¹⁷ S. Angrisani, F. Marone, C. Tuozi, *Cinema e culture delle differenze. Itinerari di formazione*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 173.

²¹⁸ Cfr., T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, op. cit., p. 61.

agire potenzialmente sulle narrazioni che contribuiscono alla costruzione di un orizzonte comune di senso. Ri-produrre porzioni di realtà in cui si scardinano gli stereotipi di genere così come mostrare diverse relazioni fra i sessi ha dunque un ruolo fondamentale nella trasformazione delle relazioni tra donne e uomini e nello sviluppo di nuove identità di genere²¹⁹.

I.6.1 Immagini per una nuova “geografia” delle identità: il cinema *postgenere*

A partire dall’inizio degli anni Novanta in poi, oltre alla presenza di film che intenzionalmente rovesciano lo schema canonico della divisione dei “compiti” fra protagonisti maschili e femminili (attribuendo così alle donne il ruolo di “motori delle storie”), emerge sempre più una corrente cinematografica femminista che propone di decostruire le tradizionali categorie di genere, rivendicando in particolare spazi di libertà espressiva per nuove figure identitarie che, senza schematismo di alcun tipo, trovano sempre più nel cinema contemporaneo un luogo di esplorazione alla raffigurazione della propria essenza.

Come hanno osservato in molti, la staticità nella produzione cinematografica degli ultimi anni riguardo ai modelli del maschile e del femminile, nonché il tradizionale dualismo dei ruoli sessuali (che implica la subordinazione di un genere rispetto all’altro), sembrerebbero non rispecchiare più i palesi mutamenti che investono le identità di genere, considerate ormai come un qualcosa di fluido, senza confini, mai permanente, in perenne trasgressione rispetto ad ogni categorizzazione. Donne e uomini di oggi, infatti, si interrogano criticamente sulla propria identità di genere e sui loro orientamenti sessuali, affacciandosi “su quell’arena (sempre più densamente popolata) della produzione di rappresentazioni, raccontando le loro storie e pretendendo di avere uno spazio di riconoscimento nel discorso pubblico”²²⁰.

Tale scenario, ha consentito così l’emergere di narrazioni filmiche che presentano voci “diverse” e contenuti decisamente nuovi, in cui «la pluralità di centri di coscienza e di punti di vista non è più riconducibile ad un unico e comune denominatore»²²¹.

In questa nuova prospettiva, definita dalla critica come *postgenere*²²², sesso biologico, identità di genere e orientamento sessuale tendono dunque a prefigurare un

²¹⁹ S. Magaraggia, *L'albero di Antonia. Donne e uomini alla luce della Feminist Film Theory*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e Parsifal*, op. cit., p. 112.

²²⁰ Cfr., ivi, p. 102.

²²¹ B. Poggio, *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Roma, Carocci, 2004, p. 48.

superamento della dicotomia maschile/femminile in senso sia identitario, sia di principio del piacere, dal momento che la crescente fusione di sfere di identità e desiderio - non solo fra i sessi ma nello stesso sesso, non solo fra i generi ma attraverso i generi - sembra porre le basi per un nuovo “umanesimo che forse è possibile al momento solo intravedere”²²³. L'intento, è superare le differenze di genere, ovvero quelle categorie socialmente costruite che rischiano di ingabbiare donne e uomini entro confini prestabiliti (senza tener conto delle “scollature esistenti”), consentendo così l'espressione di ogni differenza che connota il soggetto postmoderno, concepito ormai come un intreccio di variabili fra età, ceto, razza, etnia, orientamento sessuale, stile di vita.

Muovendo da tali considerazioni, il cinema contemporaneo - così come gran parte dei mezzi di comunicazione - appare più come “mediatore” e “facilitatore” delle ridefinizioni di genere che non riproduttore degli stereotipi relativi: un “ambiente liberatorio”, proprio per la sua particolare tendenza negli ultimi decenni al rimescolamento dei confini situazionali.

Un cinema *postgenere*, dunque, che non prospetta la fine delle differenze tra i sessi, ma esplora le possibilità di modificare la concezione di opposizione binaria uomo/donna, tenendo conto della complessità del mondo in cui viviamo, dove sempre più spesso vengono allo scoperto realtà quali l'omosessualità, il transgenderismo, il transessualismo.

Molti sono i registi che attraverso i loro film rivelano quanto siano labili ed arbitrari i confini di ciò che comunemente viene attribuito al maschile e al femminile. A livello internazionale possiamo pensare a colui che, più di tutti, contribuisce con il suo cinema a creare una galleria di personaggi che fuoriescono dalle convenzioni sociali e dalle tradizionali categorie di genere: l'eclettico Pedro Almodóvar.

Come è stato giustamente messo in evidenza dalla critica, Almodóvar «costruisce forti personalità maschili in sembianze femminili e va continuamente scoprendo sensibilità femminili in personaggi interpretati da uomini»²²⁴: l'accentuazione in maniera caricaturale e non di rado estremizzata delle tradizionali connotazioni attribuite agli uomini e alle donne spinge il pubblico di entrambi i sessi a mettere in discussione i

²²² Cfr., S. Capecchi, *Identità di genere e media*, op. cit., pp. 21-22.

²²³ Cfr., G. Grossi, E. Ruspini, *Introduzione*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e Parsifal*, op. cit., p. XXI.

²²⁴ M. Fantoni Minnella, *Labirinto di passioni. Il cinema di Pedro Almodóvar*, Lecce, Besa, 2003, p. 117.

rigidi costrutti di genere e ad adottare una prospettiva tutta al femminile che dipinge l'immaginario amoroso ed erotico con occhi e sensibilità da donna.

La liminalità di alcuni dei personaggi rappresenta infatti il rifiuto di ogni icona o stereotipo di genere, attraverso cui il regista sembra spesso volersi spingere verso l'“ulteriore”, ovvero verso confini esistenziali dove i binari della “normalità” appaiono improbabili. Non a caso, i personaggi più intensi che Almodóvar mette in scena sono proprio i travestiti e i transessuali, “anime dalla sensibilità femminile imbrigliate in corpi maschili che reclamano il riconoscimento sociale del loro valore umano e il diritto di esprimere liberamente le proprie inclinazioni sessuali e sentimentali”²²⁵. Emblematica, a tal proposito, la figura di Algrado, uno dei protagonisti di *Tutto su mia madre* (1999), che racconta al pubblico del teatro in cui si esibisce quanto gli sia costato ogni singolo “pezzo” del suo corpo femminile da sovrapporre a quello originario maschile: «Costa molto essere autentica, ma una persona è tanto più autentica quanto più somiglia all'immagine che ha sempre sognato di se stessa».

Nelle storie raccontate dal regista, dunque,

il confine tra il concetto di femminilità e quello di mascolinità si assottiglia, le contraddizioni esplodono, le relazioni gerarchiche di potere si invertono, l'azione non è solo maschile così come l'oggetto di visione non è solo femminile, e il risultato è l'accettazione amorevole di tutte le differenze, la valorizzazione della specificità/unicità di ogni essere umano, che non consiste però nella cancellazione della differenza sessuale (in linea con quanto affermano le teoriche *postgenere*)²²⁶.

Sempre a livello internazionale, si evidenziano infine altri film recenti che vanno in direzione di una legittimazione delle soggettività oscillanti tra i generi: *The Crying Game* (*La moglie del soldato*, Neil Jordan, 1992), che descrive la crisi d'identità di un terrorista dell'IRA, in lotta contro le sue pulsioni per una donna transessuale della quale non potrà più fare a meno; *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (*Priscilla, la regina del deserto*, Stephan Elliott, 1994), che racconta l'ostilità, più o meno violenta, della gente incontrata durante una tournée da due drag queen ed una transessuale, che viaggiano per i deserti dell'Australia a bordo di un vecchio torpedone (dipinto poi di rosa shocking) battezzato “Priscilla”; *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999), storia drammatica, realmente accaduta, di una ragazza omosessuale dall'aspetto androgino che si spaccia per maschio, uccisa in una spirale di violenza dai suoi amici

²²⁵ Cfr., S. Capecchi, *Identità di genere e media*, op. cit., p. 95.

²²⁶ Ibidem.

dopo che questi hanno scoperto la sua vera natura; *Breakfast on Pluto* (Neil Jordan, 2005) che racconta la storia di un ragazzino costretto a combattere contro i pregiudizi della società in seguito alla presa di coscienza circa la sua vera sessualità e il suo spasmodico desiderio di essere donna; *I segreti di Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2006), in cui si narra della passione che inaspettatamente si accende tra due giovani cowboy e che poi diverrà amore vero; *Transamerica* (Duncan Tucker, 2006), un road-movie che con ironia e umanità riesce a mostrare la delicata condizione psicologica di un uomo che sta per diventare donna a tutti gli effetti.

Anche il cinema italiano ha prodotto film che raccontano di orientamenti sessuali non eterosessuali: si vedano, ad esempio, alcuni film di Pasolini e di Visconti che fecero dell'omosessualità sempre più il nodo centrale della loro opera; *Una giornata particolare* (1977) di Ettore Scola che mostra i soprusi subiti dagli omosessuali durante il fascismo; *Amore in corso* (1989) di Bernardo Bertolucci che racconta invece le emozioni ed i sentimenti di due ragazze, rappresentando uno dei primi film italiani a tematica lesbica. Film italiani più recenti sono per esempio *Benzina* (2002) di Monica Stambrini che narra la storia di due ragazze ventenni che si innamorano l'una dell'altra e che fuggono portandosi via un segreto; *Le fate ignoranti* (2001) e *Saturno contro* (2007) di Ferzan Özpetek o ancora *La bestia nel cuore* (2005) di Cristina Comencini sono fra quelli più attuali che parlano di omosessualità.

La produzione di film sulla transessualità in Italia non è ancora molto fiorente, ma tra i titoli più famosi possiamo citare *Mery per sempre* (1989) di Marco Risi, che tra le varie storie racconta anche quella di una transessuale che rivendica con coraggio la propria identità di genere; *Belle al bar* (1994) di Alessandro Benvenuti, che narra di un uomo tradizionale che scopre un universo di sentimenti e stili di vita a lui sconosciuti; o ancora *Rosatigre* (2000) di Tonino De Bernardi, un film che oppone il maschile al femminile che sta in ognuno di noi e racconta la storia di chi si trova di fronte al bivio interno estremo fra il dovere-volere, essere uomo o donna; *Le anime veloci* (2003) di Pasquale Marrazzo è invece un moderno poliziesco che vede come protagonista una transgender italiana che si trasferisce in una Berlino che l'accoglie e la respinge allo stesso tempo; infine *Mater natura* (2005) di Massimo Andrei è un film teatrale pieno ed eccessivo, che narra le trasformazioni del corpo, delle relazioni sociali e delle umanità dei suoi personaggi.

Muovendo dall'analisi delle nuove figure identitarie che caratterizzano e allo stesso tempo dominano le produzioni cinematografiche degli ultimi anni, è possibile

infine affermare che se fino ad un recente passato, la cui realtà culturale sopravvive ancora oggi in molte forme di pregiudizio, le rappresentazioni dell'omosessualità e del transessualismo al cinema erano spesso appiattite in forme parodico-caricaturali o, addirittura, in mortificanti classificazioni medico-cliniche, si assiste invece negli ultimi decenni ad una graduale ma decisiva tendenza alla riappropriazione e al sovvertimento del canone culturale ed artistico da parte di queste nuove soggettività, capaci di delineare un panorama estremamente composito; un panorama in cui le forme di oppressione di vecchia matrice convivono con espressioni complesse di auto-affermazione, sia a livello di vissuto personale che di esperienza collettiva.

Il cinema, come gran parte delle altre arti visive, si fa dunque interprete di questo passaggio, e le teorie critiche che indagano sulle problematiche di genere ne filtrano le immagini, restituendole in una mappatura puntuale, ma allo stesso tempo estremamente mobile, dell'età contemporanea. Un cinema, dunque, divenuto un canale di espressione estremamente efficace per mettere in luce "diverse incarnazioni" dell'identità e forme misconosciute di soggettività di genere: uno spazio aperto, un'"arena destrutturata", dove si riconfigurano altre possibilità di rappresentazione, luoghi creativi turbolenti e suscettibili di continue trasformazioni. L'obiettivo ultimo è far riaffiorare il sommerso, esprimere il rimosso, coniugare visibilità e visione.

CAPITOLO II

A film of our's own: l'Orlando di Sally Potter

II. 1 Oltre i confini della gabbia: il cinema di Sally Potter

In base alla rilettura dei parametri di analisi emersi dagli studi di genere in ambito cinematografico, si è potuto appurare come l'immagine che il cinema tradizionale ha inteso fornire del femminile sia stata a lungo espressione di una donna-oggetto, intrappolata negli stretti confini che l'inquadratura implicava. Spazi angusti, "simili ad una gabbia"²²⁷, in cui ogni movimento assunto, ogni parola pronunciata, risultano un esplicito invito a guardare e, al contempo, una richiesta di farsi guardare e così di apparire.

Come è stato più volte posto in evidenza dalla teoriche femministe, al cinema l'occhio deputato a guardare è sembrato appartenere solo all'ordine maschile: è l'uomo che può e vuole guardare, mentre la donna è semplicemente guardata. Tale sguardo ha finito per generare in molti casi un repertorio femminile estremamente limitato, sul quale sono stati (e forse si proiettano tutt'ora) desideri, paure e fantasie dell'uomo; una superficie riflettente, che ha spesso indotto le donne a riconoscersi in figurazioni a loro non speculari e che ha avuto il suo peso nell'elaborazione dell'immaginario femminile.

Un immaginario, dunque, abitato da sogni maschili capaci di dar corpo a figure femminili dalle forme morbide e arrendevoli, delicate e virginali, o all'opposto volgari e provocanti, eppure così sfuggenti da scomparire alla luce del giorno, così immateriali da dissolversi con il buio della sala cinematografica.

Da tali considerazioni, si è quindi sviluppata una concezione della donna derivante da una visione patriarcale, che ha finito per concepire il soggetto femminile essenzialmente come specchio: riflettendo in esso la propria figura, la donna "storica" è stata spesso identificata con un'immagine a lei non speculare, espressione di un femminile nato all'interno della società dei Padri.

Come giustamente è stato messo in risalto dalla critica, è proprio quell'immagine riflessa allo specchio a rappresentare il luogo di incontro/scontro che il soggetto femminile deve oltrepassare al fine di riappropriarsi di un'origine e di un destino in cui

²²⁷ Cfr., G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori, 2004, p. 16.

ri-conoscersi per riunificare il proprio sé; uno specchio concepito come «terreno privilegiato, spazio di contraddizione e assieme di resistenza»²²⁸ che ogni donna deve attraversare per ottenere quella distanza dall'immagine declinata al maschile, necessaria affinché si dia finalmente inizio alla sua traiettoria identificatoria. Dentro e fuori il cinema.

Non è un caso, allora, che Teresa de Lauretis intitoli *Attraverso lo specchio*²²⁹ un saggio, confluito poi nel celebre testo *Alice doesn't*, in cui la teorica discute proprio la relazione che le donne intrattengono con la forma cinematografica, laddove - nella sua ottica - la visione del femminile offerta dal cinema non solo duplica i meccanismi di costruzione dell'identità (specchio, identificazione, ansia di castrazione, complesso di Edipo), ma rappresenta allo stesso tempo quella traversata dello specchio che rimanda esplicitamente al viaggio di *Alice nel paese delle meraviglie*: un percorso faticoso ed incerto, popolato "dalle intenzioni degli altri" e dal cui dominio le donne sono sempre state escluse. Ma, come afferma la stessa de Lauretis, la Alice di Lewis Carroll non era certo una femminista. Alice semplicemente *doesn't*. Alice semplicemente non. O almeno, non ancora.

E allora, racconta la de Lauretis, Alice continua a viaggiare attraverso i luoghi, le epoche, i pregiudizi, alla perenne ricerca di una sua vera identità, fino a giungere agli anni Settanta del Ventesimo secolo, in quel momento, cioè, di straordinaria fioritura di una nuova forma di *woman's film*, fatti da uomini, ma rivolti ad un pubblico femminile, che parallelamente alle rivendicazioni ed alle lotte di indipendenza delle donne, raccontano storie di figure femminili passate attraverso una faticosa riscoperta di sé e delle proprie potenzialità²³⁰.

A tal punto, è necessario allora porsi una serie di interrogativi già formulati dalla de Lauretis nel testo in questione: cosa accade, invece, quando una donna funziona da specchio di un'altra donna? O ancora, cosa accade quando la rappresentazione del femminile passa dalle mani degli uomini a quelle delle donne? Ed infine, cosa accade quando dietro la macchina da presa c'è una donna che guarda un'altra donna?

La risposta, non è certo la creazione di un cinema necessariamente ideato in chiave femminista, dal momento che

²²⁸ Ivi, p. 17.

²²⁹ Cfr., T. de Lauretis, *Trough the Looking-glass*, in *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

²³⁰ Cfr., ivi, p. 10.

le donne, modificando attraverso il dispositivo cinematografico l'immagine di loro stesse, entrano obbligatoriamente in conflitto con le rappresentazioni che la società dà di loro. Si crea, così, l'inizio di un lungo processo di ricerca del proprio sé, perché nessuna donna, cresciuta in mezzo ad immagini opposte e propositive come esempio ideale, impara dall'oggi al domani ad accettarsi per quello che è, senza riferimento ad un modello ideale²³¹.

Dalle parole citate si evince, dunque, come il soggetto femminile per poter aspirare a divenire "altro da sé" attraverso i meccanismi della visione, abbia bisogno di confrontarsi con un'immagine già metabolizzata; un'immagine che però deve essere ripensata, riscritta, sezionata, per potervi così rintracciare quei vuoti e quelle insufficienze presenti al suo interno; un'immagine che deve essere ricomposta nel segno della *différance*, decontestualizzata e poi ricontestualizzata da una prospettiva "altra".

Come è stato più volte ribadito dalle studiose femministe, non basterebbe semplicemente mettere in luce le falle presenti nelle strategie rappresentative dominanti: è necessario, piuttosto, aprire un varco attraverso il quale introdursi nel cuore dei codici cinematografici esistenti, nonché di quei processi di produzione di significati ormai consolidati.

Si tratta, in definitiva, di un'operazione di radicale risignificazione, nonché di cambiamento di segno delle grandi narrazioni che la Storia, quella maschile, quella tramandata dai Padri, ci ha restituito in maniera falsata nel corso del tempo. Un processo di *de-ri-costruzione*²³², direbbe la de Lauretis, ovvero di decostruzione che ha come rovescio una costruzione che però guarda da "altrove" e che incarna, così, quello che la nota studiosa Claire Johnston definisce come «il lavoro del desiderio»²³³: il lavoro sul desiderio delle donne.

Un desiderio, potremmo dire, capace di produrre un discorso in cui l'unica parola messa a disposizione per il soggetto femminile non sia solo quella avvolta dai «bisogni-desideri-fantasmici degli uomini, ma che», come afferma Luce Irigaray, «inizi a *parlare donna*»²³⁴. Come nel caso del cinema delle donne, parlare donna non vuol dire parlare semplicemente della donna, con l'obiettivo specifico di produrre così un discorso in cui

²³¹ G. Koch, *La critica cinematografica femminista: che cos'è e a che cosa serve*, in «nuova dwf», n. 8, Luglio-Settembre 1978, p. 69.

²³² T. de Lauretis, *Technologies of Gender. Essay on theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, trad. it. *La tecnologia del genere*, in Id., *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 161.

²³³ C. Johnston, *Cinema delle donne come contro cinema*, in «nuova dwf», n. 8, Luglio-Settembre 1978, p. 64.

²³⁴ L. Irigaray, *Questo sesso non è che un sesso*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 109.

la figura femminile rappresenterebbe il soggetto o l'oggetto della narrazione; al contrario, precisa la teorica, «*parlando donna* si può tentare di trovare un luogo all'«altro», inteso come femminile»²³⁵, dal quale la donna non possa più tradursi in specchio dei desideri maschili (riducendosi così a puro oggetto di contemplazione dell'uomo), ma da cui possa, invece, produrre l'immagine di soggetto femminile che parte da quell'unica immagine di essa mai conosciuta. Un'immagine, creata ai primordi dall'uomo «*apposta per lei*»²³⁶.

È quanto accade, ad esempio, nei film di Chantal Akerman, Dorothy Arzner o in quelli più recenti di Jane Campion e Sally Potter, i cui lavori, secondo l'opinione di Serge Daney, un'altra nota studiosa, a differenza di quelli maschili, si distinguerebbero proprio per la caratteristica di non «*barare*, in quanto la donna messa dietro la macchina da presa non gioca, non feticizza l'uomo, non scherza, ma al contrario rappresenta sullo schermo un cinema irrimediabilmente adulto»²³⁷: adulto, proprio perché «aperto al femminile». È possibile allora - precisa la Daney - tentare di «aprire al femminile» il catalogo del cinefilo e appropriarci così di un altro spazio maschile e maschilista dall'interno, tenendolo aggiornato con film di donne, femminili e femministi, «che riscrivono storie di donna, ri-mostrano gesta di donna, ri-guardano corpi di donna, ridicono parole di donna, ri-inventano immagini di donna»²³⁸; ma soprattutto si rivolgono ad un pubblico di donne, ad una spettatrice certamente di sesso femminile e, ancor più, di coscienza femminista.

Attraverso l'opera di queste «pioniere del cinema», a cui va senz'altro il merito di aver espresso nei loro film un'altra visione del femminile, è possibile allora vedere «la differenza differentemente», dal momento che - come ricorda la de Lauretis - la differenza non è solo di carattere sessuale, «vale a dire, la differenza delle donne dagli uomini, della femmina dal maschio, della Donna dall'Uomo. Un cambiamento radicale», come quello in atto nei lavori delle registe in questione, «richiede necessariamente una migliore comprensione della differenza delle donne dalla Donna, e cioè anche delle *differenze fra le donne*. Poiché, dopotutto, ci sono differenti storie di donne. Perché non è vero che una donna vale l'altra»²³⁹.

Emblematici, a tal proposito, appaiono i film della regista britannica Sally Potter, nei quali ad un lavoro sullo sguardo (in cui il corpo femminile viene mostrato senza mai

²³⁵ Ivi, p. 111.

²³⁶ Ivi, p. 112.

²³⁷ S. Daney, *Il cinema e oltre. Diari 1988-1991*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 262.

²³⁸ Ivi, p. 263.

²³⁹ T. de Lauretis, *Sui generis*, op. cit., p. 136.

essere fissato in un'inquadratura oggettivante), si affianca uno sulla sintassi narrativa, «che mima in modo parodistico la struttura classica del racconto cinematografico, dilatandone i tempi o accorciandoli, soffermandosi su dettagli apparentemente insignificanti della vita quotidiana delle donne»²⁴⁰, creando così uno stile ed un ritmo della visione capaci di offrire *altre* forme di identificazione.

Protagonista delle storie raccontate dalla Potter è infatti un nuovo soggetto femminista, che, non prescindendo mai dal genere in quanto componente fondante della soggettività, «occupa posizioni molteplici, distribuite su vari assi della differenza»²⁴¹; un soggetto che la de Lauretis definisce *eccentrico*, in quanto implica una dissociazione, una *dis-locazione*, una ri-definizione dei confini fra identità e comunità, fra corpi e discorsi, in un continuo attraversamento di frontiere. Una soggettività, dunque, che occupa un “punto di vista eccentrico” all’intero sistema sociale, politico e concettuale oppressivo, o meglio una posizione in termini concettuali ma anche soggettivi che le consente, in definitiva, di percorrere un processo di conoscenza insolita che è, nella fattispecie, pratica personale, politica, testuale e linguistica.

Una nuova figura femminile, dunque, che è «altresì un dislocamento del proprio modo di pensare»²⁴², che è un continuo spostarsi da «un posto che è sicuro per andare in un altro posto, sconosciuto, in cui si è non solo affettivamente ma anche concettualmente a rischio»²⁴³. Un nuovo “io” donna, che programmaticamente va *altrove* e che - come direbbe la scrittrice afroamericana Bell Hooks - instancabilmente «si allontana dalla propria posizione, [che] è tante posizioni, [che] abita uno spazio che rende possibili prospettive diverse ed in continuo cambiamento, uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà e si analizzano le frontiere della differenza»²⁴⁴.

Differenza da cui bisogna partire e che, come ribadisce la de Lauretis, non va mai persa di vista, specialmente quando tale diversità non è solo di genere, ma è più profondamente *differenza sessuale*, intesa come «asimmetria femminile nell’ordine simbolico fallocentrico»²⁴⁵, attraverso cui la soggettività femminile può finalmente manifestarsi in tutta la sua complessità, in tutti i suoi snodi che la attraversano,

²⁴⁰ C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 176.

²⁴¹ T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 46.

²⁴² Ivi, p. 50.

²⁴³ Ivi, p. 55.

²⁴⁴ B. Hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 66.

²⁴⁵ T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, op. cit., p. 56.

nell'insieme delle sue contraddizioni, e infine nella rete delle sue molteplici relazioni storiche e sociali.

Ed è proprio sulla riscoperta di questa nuova soggettività che si costruisce la poetica cinematografica di Sally Potter: suoi sono i desideri che ne costituiscono le declinazioni, sue sono le discordanti caratteristiche che, per la prima volta, attraverso i film della regista, trovano finalmente spazio e visibilità.

Muovendo da tali considerazioni, si capisce allora come

La pratica cinematografica femminista non può venire intesa semplicemente in base all'efficacia di un sistema di rappresentazione, ma piuttosto come una produzione di soggetti femminili che si muovono all'interno di pratiche sociali, le quali implicano sempre posizioni ideologiche eterogenee e spesso contraddittorie. In altri termini, la pratica cinematografica femminista è determinata dalla congiuntura di pratiche discorsive, economiche e politiche che producono soggetti femminili storici, alla continua ricerca del proprio sé²⁴⁶.

Nel percorso, dunque, che parte dall'identificazione della donna messa a tema come metafora del discorso dell'uomo e che giunge poi alla creazione di una donna che appartiene soltanto a se stessa, nonché nella differenza che intercorre fra il "divenire-donna" e "l'avvenire-donna femminile" (per appropriarci di un'espressione della Irigaray), entrerebbe in gioco anche quel nomadismo, quel costante *divenire altro da sé* chiamato in causa anche da Deleuze, che rappresenta in fondo - secondo l'opinione del filosofo francese - «il segreto del fascino della scrittura di Virginia Woolf, che donna era e di donne scriveva»²⁴⁷.

Paradigmatico, a tal proposito, appare il personaggio di Orlando, protagonista dell'omonimo romanzo della Woolf²⁴⁸, preso in considerazione sia da Deleuze come mirabile esempio "di divenire donna", dalla stessa autrice come modello di una "donna a venire", ma anche dalla regista Sally Potter che restituisce, attraverso il suo adattamento cinematografico²⁴⁹, la dimostrazione più tangibile di una "donna

²⁴⁶ C. Johnston, *The Subject of Feminist Film. Theory/Practive*, in «Screen», vol. 21, n. 2, estate 1980, p. 30, citato in ivi, p. 89.

²⁴⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Come farsi un corpo senza organi?*, Roma, Castelveccchi, 1996, p. 235.

²⁴⁸ Cfr., V. Woolf, *Orlando*, Milano, Mondadori, 2006.

²⁴⁹ Cfr., DVD *Orlando*, regia e sceneggiatura di Sally Potter, prodotto dall'Adventure Picture, in co-produzione con Lenfilm, Mikado Film, RIO, Sigma Filmproductions, 1992. Il film ha ricevuto più di venticinque riconoscimenti internazionali, fra cui ricordiamo: David di Donatello 1993 (Tilda Swinton, Miglior attrice straniera); Mostra del Cinema di Venezia 1993 (Premio Ocic); European Film Academy Awards 1993 (Miglior film giovane); Festival Internazionale del Cinema di Tessalonica 1993 (Miglior film); Agrigento Film Festival (Migliore messa in scena di un adattamento letterario); SITGES 1993 (Miglior film); BAFTA (Miglior trucco).

avvenuta”, perfetto emblema di quel *soggetto eccentrico* che viaggia nel tempo e nello spazio alla ricerca di un’identità continuamente in *fieri*, da opporre alle pratiche sociali dominanti.

II.2 Le disarticolazioni dell’io: dal testo di Virginia Woolf all’*Orlando* di Sally Potter

La possibilità di analizzare in maniera comparata gli sviluppi narrativi di uno stesso soggetto, realizzato però da due autrici in epoche diverse, può aiutare a comprendere in che modo la ricerca di un percorso identitario concepito “al femminile”, possa rimodellarsi sulla base di pressioni culturali tipiche di due epoche profondamente dissimili, in merito ai modi in cui possono essere rilette le due autrici da un’ottica di genere. Il punto di partenza dei due lavori in questione, non è costituito soltanto dal *plot* della vicenda, ma anche da un’intenzione di fondo che sia la Woolf che la Potter sembrano condividere e che la critica femminista ha già più volte teorizzato: l’identità di *gender* non può rinchiudersi entro gli stretti confini di una gabbia, ma deve saper conciliare i tratti della mobilità e della molteplicità di ciascun soggetto.

Si tratta, in fondo, di una problematica - quella del ripensamento del concetto di identità - che investe non soltanto gli studi di genere, ma nel complesso l’intero sistema di pensiero della contemporaneità, nonché una parte alquanto significativa della produzione letteraria del Novecento, impegnata nella descrizione di un soggetto che non sa e non vuole fissare la propria esistenza in un’unica dimensione, sfuggendo così ad ogni rappresentazione oggettiva del suo essere. Un “io” disperso, quello messo in risalto dalla letteratura del periodo, che attraverso il luogo figurale della scrittura può liberamente relazionarsi al mondo esterno, sperimentando i propri limiti e confrontandosi con le conseguenze dell’impatto del reale sulla coscienza; un “io” frammentario, che s’interroga sulla pluralità dei ruoli di cui il soggetto può essere di volta in volta investito; un “io” incompleto, che viaggia attraverso il tempo e lo spazio al recupero della propria ombra o alla costante ricerca di quell’immagine riflessa allo specchio, capace di porlo in relazione al proprio sé, al proprio Altro, ma anche ai suoi possibili Altri. Del resto, come è stato più volte posto in evidenza dalla critica:

quello che è venuto meno, e che ha portato scompiglio nelle scienze umane, è la certezza della centralità dell'uomo, del suo monolitismo, dell'identità come qualcosa di univoco e immutabile. La filosofia non ha potuto fare altro che prendere atto di questa crisi²⁵⁰.

Ciò che viene messo implicitamente in discussione dalla cultura del periodo, è in sostanza “l'ossessione secolare dell'Occidente”, ovvero l'idea del *cogito ergo sum* come garanzia dell'unitarietà del soggetto; idea che raggiunge il suo apice con Hegel (l'Io Assoluto) e che poi declinerà rapidamente lasciando spazio ad un'altra consapevolezza, quella secondo cui “il processo di costituzione del significato di una identità è piuttosto espressione di un *desidero ergo sum*”²⁵¹. E di questo desiderio, legato non tanto alla volontà di trovare una propria identità definita e definitiva, bensì di sperimentare la molteplicità delle sue possibili manifestazioni, la vicenda di Orlando sembra rappresentare un paradigma significativo, mirabile esempio di una soggettività che s'interroga sull'alterità sessuale di cui il concetto di *genere*, tradizionalmente inteso, può essere investito.

II.3 Maschile, femminile, androginia: le categorie di genere fra romanzo e film

L'opera della Woolf narra la complicata esistenza di quello che oggi le teoriche di genere racchiuderebbero nella definizione di soggetto *transgender*, metafora di una figura in cui le forme di produzione consumistica di modelli di identità e di incarnazione corporea rispecchiano un'illusione di eterna mobilità ed infinita flessibilità. Come ricorda Judith Butler nel celebre testo *Gender Trouble*, simbolo del soggetto *transgender* è non a caso il suo corpo,

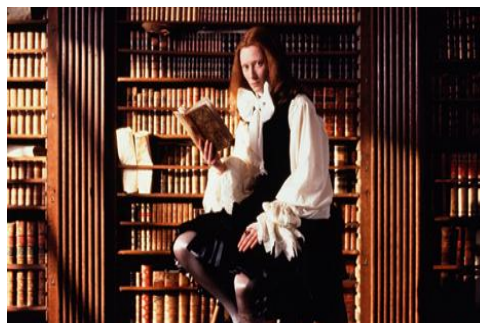
concepito come frontiera materiale e simbolica in una cultura che ha ormai affrontato la crisi del soggetto moderno e in cui l'identità, il genere e persino la stessa materia si disfano di ogni stabilità per divenire processo, movimento, nonché passaggio utopico ad un piano di perpetua mutazione²⁵².

²⁵⁰ C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io. Identità e alterità nella narrativa in inglese del Novecento*, Napoli, Liguori, 2001, p. 4.

²⁵¹ Cfr., R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995, p. 17.

²⁵² J. Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London Routledge, 1990, trad. it. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004, p. 35.

Una performatività corporea socialmente costruita, quella del soggetto *transgender*, che sembra tracciare in maniera indelebile l'esistenza del protagonista del romanzo della Woolf: Orlando, è un giovane nobile inglese dedito all'arte della poesia, che nasce maschio e come tale trascorre i primi



decenni della sua vita (circa trent'anni), i quali - grazie alla peculiare e prodigiosa lentezza del suo invecchiamento - corrispondono a più di un secolo di storia inglese. La vicenda prende inizio nel XVII secolo, periodo in cui Orlando, cavaliere prediletto della regina Elisabetta I, si innamora di una principessa russa, Sasha, che all'inizio sembra ricambiare i suoi sentimenti, ma alla fine lo rifiuta, procurando nel giovane una profonda delusione per il sesso femminile. Respinto in amore, Orlando inizia a coltivare velleità letterarie che il poeta Nick Greene stronca sul nascere, per di più deridendo l'inesperto scrittore. Nel secolo seguente, Orlando è nominato ambasciatore a Costantinopoli dal re Guglielmo I d'Orange, ed è proprio qui, in terra d'Oriente, che si verifica un evento dalla portata davvero sorprendente: in seguito ad un sonno profondo lungo una settimana, Orlando guardandosi allo specchio scopre di essere diventata donna. Inizia, a questo punto della narrazione, una nuova esistenza per una figura nata misteriosamente dal corpo dell'uomo che il lettore ha conosciuto fino a quel momento. Da donna, Orlando torna nei salotti letterari della Londra del XIX secolo, con indosso abiti di ampiezza smisurata e dai drappeggi talmente ingombranti quasi da impedirle, significativamente, di entrare nelle sale in cui gli uomini sono riuniti per discutere dei più "alti saperi". È proprio in questo secolo, però, che Lady Orlando incontra l'amore di Shelmerdine, dal quale avrà anche un figlio. "Giunta" ormai nel XX secolo, la Potter si allontana sintomaticamente dall'*Orlando* della Woolf: nel film, infatti, Orlando è costretta a rinunciare alla sua eredità per aver partorito una femmina, mentre nel romanzo, grazie alla nascita di un maschio, ella manterrà intatti i suoi beni. Il romanzo termina l'11 Ottobre del 1928, data di pubblicazione del testo e punto d'arrivo di questa particolare biografia. Allo stesso modo, la Potter fa terminare il film nel suo tempo, il 1992.

Nel corso della sua storia, Orlando ha dunque modo di affrontare una vita straordinaria grazie a due circostanze del tutto "sovrumane": il cambio di sesso e

l'attraversamento di vicende che hanno una durata considerevolmente più lunga di qualsiasi esistenza umana. Tali circostanze, consentono all'eroe/eroina di esperire una molteplicità di relazioni attraverso cui egli o ella ha la possibilità di comprendere cosa comporti essere uomo e cosa donna, sia in termini di dinamiche interpersonali, sia di conseguenze sociali, in una Inghilterra attraversata nel corso di quattro secoli dal tempo, dalle mode, dai regnanti.

Dalla lettura comparata fra il testo letterario e quello cinematografico, si evince dunque che, prerogativa di entrambi sembra allora essere quella di sovvertire qualsiasi ordine naturale, logico e cronologico, che spinge il lettore/spettatore a porsi inevitabilmente un interrogativo di stampo metafisico, ovvero cosa accadrebbe se uno stesso essere umano, nato uomo nel '600, cambiasse sesso durante i secoli, senza, tuttavia, mutare coscienza, senza invecchiare e, soprattutto, senza turbare l'esistenza delle persone che lo circondano.

La risposta è insita nel sottotesto, particolarmente ricco e sfumato, presente tanto nel romanzo quanto nella sceneggiatura cinematografica, e cioè nella volontà di sperimentare l'essere uomo e l'essere donna, il ruolo sociale, o meglio il *genere*, che di volta in volta la società, indifferentemente dalle epoche, cuce addosso come un *abito*, inteso dalle teoriche del settore "come luogo di formazione ed elaborazione della sessualità e del corpo delle donne rispetto, o in contrapposizione, a quello degli uomini"²⁵³.

Il genere, dunque, non come sesso fisico, ma come costruzione/costrizione sociale e culturale: dall'inizio alla fine della sua incredibile vicenda, Orlando sfugge infatti ai convenzionali significati di genere ed ai compiti ad essi associati, decostruendo, così, epoca dopo epoca, i ruoli in cui la società cerca di fissarlo/a. Egli/ella, dunque, sfida le costruzioni sociali dominanti, dicendo a chiare note che la differenza sessuale cambia lo stato delle cose e che l'identità di genere (solo nel caso della donna) comporta sempre gravi e sgradevoli conseguenze²⁵⁴.

Pertanto, elemento centrale e comune sia al testo letterario che a quello filmico è il personaggio androgino di Orlando che, in entrambe le opere esaminate, lascia trasparire una lucida analisi dei rapporti di genere nella società inglese dei secoli lungo i quali si articola la trama: una creatura che non solo riassume in sé entrambi i sessi, ma riesce a superare la concezione di sesso biologico, attraversando indenne il tempo e sfuggendo a

²⁵³ Cfr., C. Demaria, *Teorie di genere*, op. cit., p. 28.

²⁵⁴ Cfr., G. Fanara, F. Giovannelli, *Eretiche ed erotiche*, op. cit., p. 66.

qualsiasi definizione o etichetta. Un personaggio, dunque, che vivrà per l'eternità nella piena consapevolezza di sé, senza compromessi o esitazioni.

A tal proposito, ai fini di una corretta interpretazione testuale, è opportuno porre in risalto le modalità attraverso cui le due autrici intendono presentare al lettore/spettatore il protagonista della storia.

L'*incipit* del romanzo descrive una finestra temporale che si apre nel 1586 e che dà immediatamente al lettore l'opportunità di conoscere il protagonista del libro:

Egli - poiché non v'era dubbio sul suo sesso, per quanto la foggia di quei tempi alquanto lo dissimulasse - stava prendendo a piantonate la testa di un moro, che dondolava appesa alle travi del soffitto²⁵⁵.

Sin dalle prime righe, la Woolf ci mostra Orlando come un giovinetto non dissimile da altri maschi suoi pari e coetanei, che gioca ad emulare le imprese eroiche dei suoi avi guerrieri, sebbene la descrizione fisica lasci già intravedere nel ragazzo qualcosa di puramente femminile: le "ben formate gambe, il corpo armonioso, le eleganti spalle"²⁵⁶, così come i denti "d'una squisita bianchezza di mandorla, la curva perfetta del naso, i suoi occhi pari a viole inumidite, grandi come se l'acqua che le impregna ancor le dilatasse"²⁵⁷.

Il film della Potter coglie pienamente tale aspetto di ambiguità del protagonista, poiché insiste tanto sulla "doppia" natura del personaggio, quanto sulla natura androgina del suo abbigliamento, a cui tra l'altro la regista affida un compito di fondamentale importanza: quello, cioè, di confondere (quasi omologare) indumenti maschili e femminili dell'eroe/eroina al fine di rimarcare iconograficamente la sua natura "imprecisa". La prima scena filmica, che corrisponde a quella d'apertura del romanzo, così ritrae il personaggio rinascimentale:

SCENA I: ESTERNO. GIORNO. PAESAGGIO INGLESE

In un paesaggio inglese di tarda estate. ORLANDO passeggia avanti e indietro sotto una quercia, tenendo in mano un libro. Egli sta mormorando, gettando un'occhiata al libro, occasionalmente, cercando di imparare qualche verso. Egli indossa i vestiti di un giovane uomo di epoca elisabettiana: calzamaglie doppie, un collare sul suo collo.

ORLANDO (vfc): Poiché non v'è dubbio sul suo sesso, malgrado il delicato aspetto femminile cui di questi tempi ogni giovin signore aspira, né su come è stato

²⁵⁵ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 7.

²⁵⁶ Ivi, p. 8.

²⁵⁷ Ivi, p. 9.

allevato, buon cibo, educazione, governante, solitudine e isolamento, e poiché siamo in Inghilterra Orlando sembrerebbe destinato ad avere il ritratto alla parete e il nome nei libri di storia. Ma quando egli....

ORLANDO: Cioè...io.

ORLANDO (vfc): ...nacque, era alla ricerca di qualcosa di diverso, sebbene il suo nome significasse potere, terre e ricchezze. Quando Orlando nacque, non era il privilegio che ricercava...ma la compagnia²⁵⁸.

L'*incipit* del film, si apre, dunque, con una scena in cui viene mostrata una persona (forse un giovane uomo) che, dirigendosi sotto i rami di una grande quercia²⁵⁹, appare intenta a leggere i versi di un poema non precisato

He walks from right to left and the camera moves from left to right. Then he walks from left to right and the camera moves from right to left. The trajectory of the camera lens immediately establishes a concrete mode which explicitly implies that in the film we are about to see the camera will not follow the character. It will be there for the character to find, to address. It will be there for the character to use. Orlando use [...] and will use the camera to communicate his/her own identity directly to the spectator²⁶⁰.



La voce narrante fuori campo (che è la stessa di Orlando)²⁶¹ introduce subito il personaggio e, recuperando un passo del romanzo riportato quasi integralmente nella

²⁵⁸ S. Potter, *Orlando (The Script)*, London, Faber & Faber, 1994, p. 3.

²⁵⁹ La stessa che rivedremo anche nel finale del film, quasi a voler creare - nell'intenzione della regista - una cornice narrativa entro cui racchiudere la storia del personaggio.

²⁶⁰ C. Degli Esposti, *Sally Potter's Orlando and the Neo-Baroque Scopic Regime*, in «Cinema Journal», vol. 36, n. 1, 1996, p. 84.

²⁶¹ Al cinema, la voce narrante fuori campo (detta *voce over*), svolge rispetto al racconto sia una funzione informativa, fornendo cioè un sapere che fa avanzare la conoscenza dello spettatore sulle situazioni, gli eventi e sui personaggi; sia una commentativa, esprimendo giudizi, manifestando atteggiamenti ideologici e affettivi nei confronti del mondo narrato. Nella maggior parte dei casi, la voce fuori campo o appartiene

sceneggiatura, accenna alla sua indubitabile appartenenza al genere maschile “malgrado il delicato aspetto femminile”, almeno fino a quando la voce narrante non viene

immediately interrupted by the character whom we are about to know. After Tilda Swinton’s narrating voice-over has promptly informed the spectator that «There can be no doubt about his sex». But when he-Orlando interrupts and turns to the camera and specifies: «That is. I». Forcefully appropriating an identification of the self, Orlando is introduced as a fundamentally unified being - as a man in the beginning and as a woman in the end. As soon as Orlando pronounces «That is. I», we have no doubt about the fact that he perceives himself as a unified self at this time and will continue to be as such even when the gender metamorphosis occurs²⁶².

Non appena, però, ci viene mostrato da vicino il volto del personaggio tramite il ricorso ad un primo piano, «we are conscious of the metalepses. The actor playing Orlando is a woman»²⁶³.

Si verificherebbe, a tal punto della presentazione di Orlando, ciò che Umberto Eco definisce “una ipercodifica retorica e stilistica”²⁶⁴, creata nel film dalla contrapposizione fra i significati conferiti dalla lingua scritta (in questo caso la vfc che recita «Egli, poiché non v’è dubbio sul suo sesso») e quelli trasmessi dal linguaggio cinematografico (che ci restituiscono l’immagine di un personaggio maschile interpretato però da una *donna*, l’attrice Tilda Swinton):



ad un personaggio del racconto (parleremo in questo caso di *voce soggetto*), o ad un commentatore esterno che non fa parte della diegesi filmica, in quanto situato in uno spazio e in un tempo altri rispetto a quelli rappresentati dalle immagini sullo schermo. Il film della Potter presenta, invece, una soluzione stilistica alquanto atipica, dal momento che la voce di Orlando è, alternativamente, quella del personaggio che vive dall’interno la vicenda e quella della voce narrante, la quale commenta dall’esterno e in terza persona le vicende del protagonista. L’obiettivo è quello di creare una fusione completa fra voce esteriore (voce di Orlando) e voce interiore (voce narrante), in cui alle parole proferite dal personaggio si affiancano quelle pronunciate dalla voce narrante, concepita dalla regista anche come strumento di manifestazione dei pensieri più intimi di Orlando. Per una panoramica esaustiva sulle possibili interrelazioni fra suono ed immagine si veda M. Chion, *Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997.

²⁶² C. Degli Esposti, *Sally Potter’s Orlando*, op. cit., p. 84.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Cfr., U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

by casting a female in a role we should perceive as a male, the viewer is immediately conscious that the story will be about inferences, contradictions, exceeded limits and (possible) metamorphoses, not so much about what *seems*, but about what *is*. [...] Whether “he/his” or “she/her, Orlando is the same”²⁶⁵.

Quanto affermato troverebbe riscontro nell’impiego da parte della Potter di un’unica attrice nel ruolo di Orlando sia uomo che donna, dal fragile corpo femminile e dalla bellezza che supera ogni rigido binarismo maschile/femminile, al fine di enfatizzare quell’idea di “unicità dell’individuo” che, secondo la sua opinione «avrebbe dovuto mantenersi intatta attraverso i generi»²⁶⁶. Intenzione, dunque, della Potter è marcare sin dalle prime scene del film il personaggio di Orlando in una direzione molto più androgina di quanto invece non suggeriscano le pagine del romanzo.

L’Orlando della Woolf è infatti un giovane maschio, dai tratti fisici e psicologici



che adombrano aspetti di una possibile femminilità che, per converso, non appaiono riconoscibili nella prima figura femminile che Orlando incontra nella vicenda: la regina Elisabetta, il cui ruolo nel film è affidato volutamente ad un uomo, l’attore Quentin Crisp, definito

dalla critica del settore nella sua interpretazione «tender, wise and delightfully carnal despite advanced age»²⁶⁷.

Leggiamo dal romanzo l’incontro fra il giovane e la sovrana:

[Orlando] giunse alla sala del festino in tempo appena per cadere in ginocchio e, chinando il capo in confusione, offrire una coppa d’acqua di rose alla gran Regina in persona²⁶⁸.

²⁶⁵ C. Degli Esposti, *Sally Potter’s Orlando*, op. cit., pp. 84-85.

²⁶⁶ Cfr. *Intervista a Sally Potter*, rilasciata in occasione della prima uscita del film a Venezia, nel 1992. La registrazione del documento appare fra i «Contenuti extra» della nuova versione DVD del film pubblicata nel 2009 e prodotta dall’Adventure Picture, in co-produzione con Lenfilm, Mikado Film, RIO, Sigma Filmproductions.

²⁶⁷ J. Brown, *Orlando Film Review*, in «Washington Post», 25 Giugno 1993, p. 13.

²⁶⁸ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 15.

Questo, il primo contatto che Orlando ha dall'inizio della narrazione con una figura femminile; un femminile che agli occhi del giovane nobile appare alquanto inquietante e sgradevole:

Tanto era intimidito, che di lei altro non vide fuorché la mano inanellata immersa nell'acqua; ma quella vista gli bastò. Era una mano che non si poteva dimenticare; una mano sottile dalle lunghe dita sempre ricurve come a serrar scettro o globo; una mano nervosa, bisbetica, malsana; mano di despota [...] una mano, parve a Orlando, attaccata a un vecchio corpo che emanava l'odore degli armadi che rinserrano le pellicce tra la canfora, un corpo che [...] non cedeva malgrado i mille terrori che lo agitavano; e gli occhi della regina erano lionati²⁶⁹.

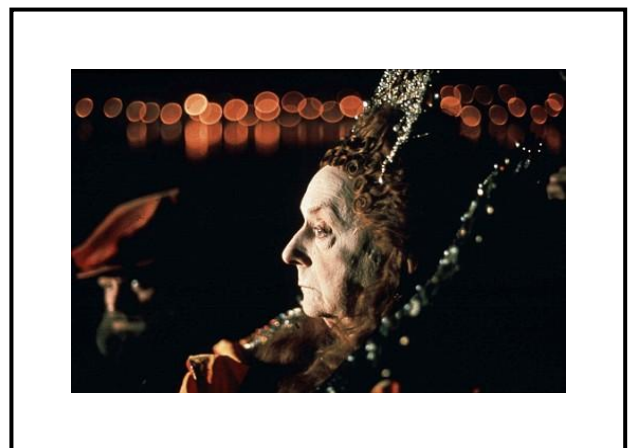
La regina, dall'alto della sua "mascolinità", sembra al contrario apprezzare la femminilità del giovane Orlando:

I lunghi capelli inanellati, la testa bruna china dinanzi a lei con tanta riverenza, con sì grande innocenza, implicavano certo il più bel paio di gambe che mai abbiano portato un corpo di giovine gentiluomo; e occhi di viola; e un cuor d'oro; lealtà e grazie virili: tutte qualità che la vecchia dama tanto più amava in quanto sempre più le sfuggivano²⁷⁰.

Quello della sovrana è un personaggio che conferma con frequenza rivelatrice quanto in entrambi i "testi" esaminati tutto sia giocato sull'ambiguità e sulla duplice natura dei personaggi; su un gioco, potremmo dire, di continui riflessi che sul piano logico-linguistico contribuiscono a generare non poche dicotomie:

La regina Elisabetta è maestosa e regale, ma anche decrepita e lasciva, attratta in modo quasi morboso dalla giovinezza di Orlando [...] La sua vecchiezza e decrepitezza nascondono infatti la sua altra natura di strega-madrematrigna²⁷¹.

Nella scena corrispettiva del film in cui si assiste all'incontro di Orlando con la regina, la regista intende marcare ulteriormente la mascolinità della



²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., pp. 19-20.

sovrana, facendo ricorso, come già accennato, all'utilizzo di un attore che interpreti la sua parte. Nella configurazione del suo personaggio, la Potter ha voluto porre la figura della regina maggiormente in relazione alla detenzione di un potere maschile, alla produzione di verità assolute, fondanti e costituenti come principio di autorità. Essa, dunque, sembra rappresentare nell'adattamento della Potter l'unica forma di autorità patriarcale capace di mantenere la propria forza: in tal senso potremmo dire che nel film, "la regina ha autorità, anzi è autorità"²⁷².

Nella versione filmica, abbiamo dunque una donna che interpreta un personaggio maschile (Swinton/Orlando) ed un uomo che interpreta una donna (Crisp/Elisabetta). La



scelta di tale soluzione simbolico/stilistica sembrerebbe dettata dalla fedeltà che la regista intende perseguire nel suo lavoro di trasposizione del romanzo, rispetto alle originali intenzioni narrative della Woolf. Di fatto, nel romanzo la regina (simbolo dello Stato, entità di natura "maschile") si rivela come "uomo" nel pieno esercizio del suo potere istituzionale; Orlando, dal canto suo, sostanzialmente come figura che, lontana dalle logiche del potere e dei suoi rituali, esplora - in una solitudine silenziosa e alquanto femminile - la geografia della sua

interiorità, attraverso l'esercizio della letteratura. Muovendo, dunque, da quelli che sono i tratti "di genere" disegnati dalla Woolf e affidati rispettivamente alla regina e ad Orlando, è possibile far notare come la Potter non faccia altro che "visualizzare" le nature interiori che l'autrice ha inteso dare ai suoi personaggi, i quali seppur sapientemente (e parodisticamente) vestiti nel film in modo da camuffare le proprie sembianze, non possono certo celare allo spettatore le loro reali individualità.

È proprio, però, la bellezza "femminile" di Orlando a conquistare la regina-matrigna, che non esita a far dono, a colui che presto diverrà il suo prediletto, del "gran monastero che era appartenuto all'Arcivescovo e quindi al Re"²⁷³. Chiamato a corte

²⁷² Ivi, p. 21.

²⁷³ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 16.

dalla regina stessa, Orlando si ritrova così di fronte alla sovrana, che ancora una volta indugia desiderosa sulle fattezze del giovane:

Sedeva presso il caminetto, rigida come se avesse ingoiato un chiodo. Arrestandolo a un passo da sé, lo squadrò dall'alto in basso. [...] Rapido sorvolò il suo sguardo gli occhi, la bocca, il naso, il petto, i fianchi, le mani; palesemente le sua labbra sussultarono mentre guardava; ma quando vide le gambe, rise ad alta voce. [...] Il giovane sostenne quello sguardo, e un rossor lieve di rosa damaschina lo abbellì. Vigore, grazia, fantasia, follia, poesia, giovinezza: ella leggeva in lui come in un libro aperto²⁷⁴.

Come si evince dalle parole citate, c'è nella regina, quindi, un desiderio di possesso tipicamente maschile verso un giovane colmo di una grazia androgina, se non femminile. La relazione Elisabetta/Orlando mostra, pertanto, capovolte le dinamiche rispetto ai tradizionali ruoli di genere: lei anziana, potente, protettiva, desiderosa di possesso; lui giovane, quasi inerme, delicato, impaurito dalle grinfie di una donna che non vuole rinunciare ai contatti fisici più sgradevoli:



Ella lo attirò a sé tra i cuscini dove le sue donne l'avevano deposta (era tanto vecchia e frusta) e lo forzò a immergere il volto in quel sorprendente composto - da un mese la regina non mutava le sue vesti - il quale, pensava Orlando, aveva proprio l'odore di tal vecchio stipo, dove a casa sua la madre era usa riporre le pellicce. Si rialzò, a metà soffocato dall'abbraccio²⁷⁵.

La scena dell'investitura di Orlando, che trova nel romanzo soltanto un fugace accenno, viene invece "ripresa" dalla Potter con dovizia di particolari, i quali mostrano una regina che, seppur nella sua maestosa e ad un tempo decadente figura, di lì a poco morirà dopo aver donato (con un bacio) ad Orlando il dono dell'immortalità. Il film,

²⁷⁴ Ivi, p. 17.

²⁷⁵ Ivi, p. 18.

infatti, per quanto fedele all'originale letterario, aggiunge una nota esplicativa in proposito, che certo non tradisce il testo:

SCENA 7: INTERNO. NOTTE. STANZA DA LETTO DELLA REGINA ELISABETTA

(*ORLANDO giace mezzo soffocante nel suo vestito, provando a respirare senza muoversi troppo.*

La REGINA spinge ORLANDO su di sé e lo bacia sensualmente sulla fronte. Lui si adagia goffamente al suo fianco).

REGINA ELISABETTA: Avvicinati, con le tue belle gambe.

(*La REGINA infila lentamente la mano nel suo corpetto e tira fuori una pergamena arrotolata che piega, sensualmente, nella giarrettiera posta proprio sotto il ginocchio di lui).*

REGINA ELISABETTA: Per te. E per i tuoi eredi, Orlando. Il casato.

ORLANDO: (*Balbettando*) Sua Maestà, vi sarò sempre debitore.

REGINA ELISABETTA: Ma ad una condizione. Non svanire.
Non appassire. *Non invecchiare*²⁷⁶.

Quest'ultima battuta è un'aggiunta né arbitraria, né fuori luogo da parte della



regista, tesa a cogliere con tale scena piuttosto il motivo portante che regge l'intera opera e che, secondo la sua ottica, in parte giustifica anche il ricorso alla metamorfosi di Orlando, ovvero quell'eterna giovinezza che lo farà vivere per più di tre secoli. Negli imperativi «Do not fade. Do not wither. Do not

grow old» è racchiusa con incisività la “formula magica dell'eterna giovinezza”²⁷⁷, l'incantesimo sigillato con un bacio che garantisce lunga vita al nostro eroe.

Come è stato giustamente sottolineato dalla critica, il motivo dell'eterna giovinezza, dell'immortalità (così tanto enfatizzato dalla Potter nel suo adattamento), è proprio l'elemento che avvicina la metamorfosi di Orlando ad uno dei cliché della letteratura sul “doppio” ed al suo immediato predecessore in questo genere letterario: *The Picture of Dorian Gray* (1891) di Oscar Wilde. Il doppio, “rappresentato

²⁷⁶ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 9.

²⁷⁷ Cfr., C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., p. 21.

dall'assolutamente Altro, da un antagonista, da un estraneo"²⁷⁸ o, come nel caso di Orlando, "dalla scissione della sua personalità secondo il paradigma maschile/femminile"²⁷⁹ e dallo "sdoppiamento" dell'individualità che conduce alla moltiplicazione dei ruoli, se nel romanzo di Wilde rende però il protagonista l'artefice del proprio destino, in quello della Woolf esso ci restituisce un personaggio del tutto ignaro delle trame della Storia.

Il doppio, l'altro sé, è una figura che nasce dal timore della morte (simboleggiata nel film dalla figura della regina) e su cui viene proiettato il desiderio d'immortalità ed autoperpetuazione dell'individuo: ed è proprio l'altra anima di Orlando (ovvero il suo doppio femminile, la sua "femminilità"²⁸⁰, come la definisce Lévinas) a garantire la sopravvivenza in eterno al personaggio.

Ma, come già accennato, Orlando è un personaggio innocente, "inconsapevole"²⁸¹ del proprio destino, del tutto ignaro persino dei suoi gusti sessuali. Ecco allora un'altra nota che contribuisce a disegnare il profilo psicologico di Orlando, caratterizzato da un'indistinta curiosità verso sia il mondo femminile che quello maschile, in cui c'è spazio per ogni manifestazione sessuale di natura duplice e ambigua.

Orlando, sembra insomma apprezzare le rappresentazioni più inconciliabili del maschile e del femminile, e la ricerca che egli continuamente compie di un contatto verso le specie più diversificate di esistenza umana è la manifestazione di un istinto di libertà che lo induce a nutrirsi, scevro da ogni forma di pregiudizio, delle forme più inconciliabili di "maschile" e di "femminile". Per far questo, sa di dovere abbandonare i luoghi istituzionali del potere (l'ambiente della Corte, dove domina una regina "maschio", dove si muovono uomini e donne troppo calati nei loro ruoli, nei loro schemi comportamentali più convenzionali), per inoltrarsi anche nei luoghi più equivoci della città, dove ascoltare storie di battaglie e di duelli o lasciarsi abbracciare da prostitute che "erano quasi altrettanto ansiose di toccar con mano la verità dei fatti, quanto Orlando stesso"²⁸².

Vale la pena notare come nell'adattamento di questo passaggio, la Potter compia non pochi tagli rispetto al testo di partenza. Una possibile spiegazione del procedimento

²⁷⁸ Cfr., A. Riem, *Il seme e l'urna. Il "doppio" nella letteratura inglese*, Ravenna, Longo, 1990, p. 151.

²⁷⁹ Cfr., C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., p. 22.

²⁸⁰ Cfr., E. Lévinas, *Il tempo e l'altro*, Genova, Il Melangolo, 1993, p. 54.

²⁸¹ "Inconsapevole" è l'epiteto usato di frequente da Virginia Woolf per definire l'essenza di quei giovani eroi di cui lei ne traccia la biografia, che non hanno portato ancora a compimento il loro processo di maturazione. Si veda, ad esempio l'utilizzo che del termine fa la scrittrice nel romanzo *Jacob's room* del 1922.

²⁸² V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 22.

scelto dalla regista potrebbe essere ricondotta alla volontà della stessa di rappresentare quella che è la *sua* percezione di genere. Come si può infatti rilevare dall'analisi del film, tutti i riferimenti agli aspetti “maschili” di Orlando vengono intenzionalmente sorvolati: nessun accenno al contatto con le donne dei postriboli, eliminata la scena dell'ira della regina che frantuma lo specchio quando scopre Orlando amareggiare con una giovane cortigiana, così come quella iniziale di Orlando che gioca con le teste mozzate dei nemici dai suoi avi. Nei passaggi successivi, altri elementi “mascolini” vengono eliminati, come ad esempio il riferimento alle tre donne sue aspiranti spose (Clorinda, Favilla ed Eufrosina), o ancora ai figli avuti da Orlando in un non precisato matrimonio con la zingara Rosita Pepina, che il protagonista incontrerà durante un suo viaggio in Oriente. Questi tagli hanno, dunque, l'obiettivo di conferire al personaggio, sin dagli esordi del film, un carattere marcatamente più androgino più di quanto non accada nel romanzo.

In sostanza, l'Orlando della Woolf appare stereotipicamente uomo (quando è uomo) anche nelle azioni che compie, così come, allo stesso modo, Orlando donna (specie nella fase vittoriana) presenterà tratti tipici di un certo stereotipo della femminilità, quali l'apprensione, l'impaccio, il desiderio di legarsi ad un uomo che la possa proteggere.

Nel film, invece, questa marcatura accentuata tra i due stereotipi, ovvero tra la vita “maschile” e quella “femminile” di Orlando, appare molto meno evidente, rispetto ad una natura androgina che il personaggio conserverà immutata dall'inizio alla fine della sceneggiatura. Importante, ai fini di tale scelta, è anche il ricorso ad un'attrice come Tilda Swinton, il cui volto “trasparente” e naturalmente androgino fa di lei - a detta della stessa regista²⁸³ - l'unica che avrebbe potuto interpretare



questo ruolo. Una scelta peraltro rimarcata dalla dichiarata rinuncia della regista al ricorso a trucchi posticci (baffi, ad esempio) orientati alla rimarcazione della

²⁸³ Cfr., *Intervista a Sally Potter*, in «Contenuti extra», DVD *Orlando*, 2009.

maschilizzazione del personaggio. Appare insomma abbastanza evidente il fatto che, mentre nel romanzo della Woolf il passaggio dalla dimensione maschile a quella femminile (almeno nelle apparenze) avvenga attraverso un percorso evolutivo più travagliato, nel film della Potter questo percorso assuma toni più sfumati, meno chiaroscurati, quasi come se l'aspetto stereotipico dei generi fosse, nell'ottica della regista, un dato culturalmente già metabolizzato, su cui poco altro sarebbe necessario aggiungere in termini di riflessione critica.

Emerge, al contrario, nel romanzo della Woolf un interesse alla diversità di spessore e di complessità che il "molteplice" Orlando mostra rispetto agli altri personaggi che sono "solo" maschili o "solo" femminili, e che nel loro pieno calarsi in una ben marcata differenza di genere, appaiono al lettore non infrequentemente grotteschi.

È possibile, allora, affermare che se la Woolf sceglie di indugiare sull'intera costellazione di personaggi maschili e femminili che abitano le pagine del suo romanzo e che costituiscono, pertanto, una galleria di ritratti più o meno parodistici, uomini o donne che siano, la Potter nel suo film preferisce invece rimarcare l'androginia del personaggio e il nomadismo della sua coscienza.

D'altronde, che la Potter abbia una percezione di genere meno "dialettica" rispetto alla Woolf lo si evince anche da un passo dell'intervista rilasciata, nel 1992 a Venezia, in occasione della prima uscita del film:

D: Durante la conferenza stampa ha detto una cosa, non so se sia presente anche nel romanzo, ovvero che il film racconta la storia di un individuo, quindi non è la storia di un uomo o di una donna, ma di un individuo. Non è la stessa cosa? Essere un individuo o essere un uomo o una donna non è lo stesso? Crede che davvero esista una grossa differenza tra le due cose? Se tralasciamo l'aspetto più superficiale, c'è differenza? Mi chiedo se l'essenza dell'uomo e della donna siano così diverse.

R: Io credo che nel profondo uomo e donna siano molto simili. Siamo innanzitutto esseri umani. Spesso siamo intrappolati nell'illusione della differenza a causa del modo in cui veniamo educati sin da piccoli. La realtà è che sono più le cose che abbiamo in comune delle differenze. Il vero rapporto tra uomo e donna è l'amicizia. Esattamente il contrario di quello che potrebbe sembrare. Agli uomini viene insegnato a opprimere le donne, alle donne viene insegnato a dipendere dagli uomini. È una situazione caotica caratterizzata dall'illusione. Il concetto che siamo venuti insieme sulla terra, per essere alleati gli uni

degli altri, è un modo di pensare molto liberatorio che rende possibile qualsiasi tipo di relazione²⁸⁴.

II.4 La ricerca del simile

Terminata ormai la sua adolescenza, Orlando si ritrova così alla Corte di re Giacomo²⁸⁵, ed è proprio qui che il giovane riceve i favori di fanciulle sue pari, nessuna delle quali sembra però interessarlo, se non per un tempo molto limitato: troppo “femminili” per una natura androgina come la sua. Clorinda, ad esempio, è “una gentile donzella di modi soavi”, ma troppo delicata e bigotta, tanto che egli finì per nausearsene e mandò a monte le nozze, e non pianse gran che neanche quando, poco tempo dopo, ella morì di vaiolo.

Poi è la volta di Eufrosina, che per i modi e le forme “sarebbe stata una sposa perfetta per Orlando”, ma questa volta è la natura stessa a far sì che il matrimonio non venga celebrato e che ancora una volta il giovane venga lasciato libero di esperire nuovi incontri. L’evento in questione - il Gran Gelo²⁸⁶, che la Woolf si diverte a descrivere attraverso immagini iperboliche - si accompagna ad un altro evento che si svolge contemporaneamente a Londra, e cioè un Carnevale “di uno splendore mai visto, in occasione del quale il re aveva ordinato di trasformare il fiume, ormai gelato, in una sorta di parco, con pergole, labirinti, viali, padiglioni di ristoro”²⁸⁷.

Ed è in questo luogo che Orlando una sera, sul finire di una quadriglia,

vide uscire dal padiglione dell’Ambasciata moscovita una figura, la quale, garzone o donzella che fosse - poiché la tunica lenta e i pantaloni ne dissimulavano il sesso - lo riempì della più viva curiosità. La persona, quale ne fosse il nome o il sesso, era di media statura, di forme assai svelte e vestita di velluto color dell’ostrica [...] ma quei particolari scomparivano di fronte alla straordinaria seduzione che l’intera persona irradiava²⁸⁸.

È questa la prima volta, dall’inizio della narrazione, che Orlando incontra una figura umana verso cui provi un profondo interesse, una fascinazione assoluta, ed è altrettanto importante sottolineare il fatto che si tratti, almeno al suo primo apparire, di una figura androgina, proprio quanto lo è lo stesso Orlando.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ La vicenda si sposta, dunque, negli anni che vanno dal 1603 al 1625.

²⁸⁶ L’Inghilterra, nel corso dei secoli, ha conosciuto vari Grandi Geli. La Woolf si riferisce, probabilmente, a quello del 1608.

²⁸⁷ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 27.

²⁸⁸ Ivi, p. 29.

Come è stato giustamente posto in evidenza dalla critica, il *gender* di Orlando è assai mutevole e mai veramente fissato da un rapporto affettivo. Alla prima vista di Sasha, scambiato per un ragazzo, Orlando infatti si dispera, “ma più per quelle proibizioni culturali che impedirebbero il rapporto omosessuale, che per una sua inibizione mascolina al rapporto stesso”²⁸⁹. Anche se disposto a non sottrarsi ai pregiudizi (data la natura libera del suo spirito) il protagonista sembra rinunciare, almeno inizialmente, al misterioso “ragazzo”, del quale solo in seguito conoscerà la vera identità: è la principessa Marusja Stanilovska Dagmar Natascia Ileana Romanovic, venuta per assistere alle feste dell’incoronazione, al seguito dell’Ambasciatore moscovita. Lui inglese, lei russa, possono comunicare grazie alla fortunata circostanza che entrambi conoscano il francese (lingua comunemente percepita come “femminile”), cosa rara anche tra i loro pari e che consente ai due un momento di complicità allorquando si ritrovano, insieme ad altri ospiti, davanti ad una tavola imbandita.

La grazia di Orlando appare sin da subito in netto contrasto col rozzo corteggiare dei “molto maschili” suoi pari, ed è un altro momento, questo, che sottolinea la diversità sostanziale del giovane nobile. Il sorriso della principessa diviene d’un tratto, per Orlando, lo spunto per ripercorrere nella memoria le sue desolanti esperienze amorose con donne che, troppo simili a loro stesse, non possono che procurargli noia e disgusto:

Chi aveva dunque amato, che cosa aveva amato finora? Si andava domandando in un tumulto di emozioni. Una vecchia tutta pelle e ossa, si rispose. Delle prostitute rubiconde, troppe per ricordarle tutte; una monaca piagnucolosa; un’avventuriera dalle lunghe zanne, rosa dai cani. Un ammasso trentennale di merletti e salamelecchi. L’amore non era stato per lui altro che polvere e cenere. Le gioie che gli aveva procurato erano scipite sino alla noia; si meravigliò di averle sopportate senza sbadigliare. E mentre guardava la principessa, lo spessore del sangue gli si discioglieva [...] e la sua virilità si ridestava; sì che all’improvviso afferrò una spada, e caricò a fondo un nemico più degno che non il Polacco o il Moro [...] invero, stava snocciolando uno dei suoi più appassionati sonetti, allorché la principessa gli parlò: “Vorreste avere la cortesia di porgermi il sale?”²⁹⁰

Rispetto a questo passaggio narrativo, il film presenta al contrario una modulazione di Sasha leggermente diversa, tesa a porre in risalto tutti i tratti più marcatamente femminili del personaggio. Nel romanzo, come già accennato, essa appare un personaggio androgino quanto lo è lo stesso Orlando, sebbene poi, negli

²⁸⁹ Cfr., O. Palusci, *Le dimore del tempo. Mrs Dalloway, Orlando, Mrs Woolf*, Torino, Tirrenia, 1996, p. 65.

²⁹⁰ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 32.

sviluppi successivi della vicenda, mostri anch'ella quei tratti stereotipici della femminilità, che a loro volta suscitano reazioni altrettanto “stereotipiche” da parte di Orlando. Ciò accadrebbe perché la natura androgina del protagonista non potrebbe essere attratta da una figura che è marcatamente o maschile o femminile. Egli infatti è orientato non al completamento nell'altro sesso, ma al riconoscimento di se stesso/a nell'altro suo simile, in un altro androgino dunque. Si comprende quindi il motivo per il quale, ciò che nel romanzo accende l'interesse di Orlando verso Sasha al suo primo apparire, sia proprio il suo aspetto androgino e, ci sarebbe da aggiungere, il suo stesso nome.

Non a caso, la relazione con Sasha s'interrompe allorquando ella mostrerà la sua natura più “femminile”, suscitando in Orlando, in maniera del tutto speculare, la sua natura più “maschile” e più convenzionale (come mostrano le sue parole, allorquando vedrà partire la nave con Sasha a bordo).

Quasi androgina nel romanzo, la Sasha del film è femminile già al suo primo apparire: dell'equivoco circa il sesso della principessa (presente nel romanzo) qui infatti non c'è alcuna traccia. Se la Sasha della Potter appare immediatamente femminile e nulla di lei rimanda all'androginità di cui si parla nel romanzo, è perché - probabilmente - la regista ha maturato una nuova percezione dello stesso concetto di



androginità, di maschile e di femminile. Per la Potter, l'androginità sembrerebbe essere un dato culturalmente acquisito, il compimento “naturale” di un'evoluzione che, sul piano dei costumi almeno, è storicamente già avvenuta (mentre per la Woolf è solo auspicata, vista come possibilità di sviluppo). Quando la Woolf immagina Orlando, sappiamo che si riferisce implicitamente ad una donna realmente vissuta (Vita Sakerville-West)²⁹¹ che, sfidando le mode del tempo, girando vestita da uomo,

²⁹¹ Alla data del 18 settembre 1927, la Woolf scrive nel suo diario: «Uno di questi giorni, però, vorrei abbozzare, qui, come un grande quadro storico, i ritratti di tutti i miei amici. Pensavo a questo ieri sera, a letto, e per qualche ragione pensai che avrei cominciato con uno schizzo di Gerald Brenan. Può essere un'idea interessante. Potrebbe essere un modo di scrivere le memorie del proprio tempo nell'arco di

rappresenta un'eccezione poetica ed esistenziale alle convenzioni del tempo. Riscrivendo il suo Orlando, dunque, la Potter ha davanti a sé come modello non una donna specifica, ma un'intera generazione di donne che non solo veste, ma vive anche esercitando una serie di prerogative un tempo convenzionalmente riconosciute solo agli uomini.

Come è stato giustamente sottolineato dalla critica, Sasha, portatrice nel film di una femminilità in assonanza con quella non ancora rivelata di Orlando (il tratto che le



accomuna è, ancora una volta, un principio di libertà) è inoltre una ragione sufficiente a far dire al gentiluomo che della carriera, delle convenzioni e delle attese circa i suoi comportamenti, “non gliene importa niente”. Le scorribande dei due amanti raccontate in numerose pagine del romanzo, vengono sintetizzate nel film in

una corsa su una slitta lungo il lago ghiacciato, nello scenario di una Natura che rappresenta simbolicamente uno dei “paesaggi interiori” che la Woolf ha disegnato e la Potter pienamente rispettato. Una Natura che costituisce un personaggio silenzioso dell'intera vicenda, cui si contrappone quello della Cultura, l'altra delle due polarità attraverso cui l'intero percorso identitario di Orlando si dipana.

Per il resto, questo passaggio del racconto presenta la stessa sequenza degli accadimenti in entrambi i “testi” esaminati: la promessa di Sasha di fuggire con il suo amante, il suo venir meno, lo sciogliersi del ghiaccio sotto i piedi di un Orlando disperato che, dopo avere atteso la donna a lungo sotto un temporale, non potrà fare altro che rilevare “la slealtà delle donne”:

Con l'acqua che già gli arrivava ai ginocchi, urlò verso la donna infedele tutti gli impropri che sono stati sempre prerogativa del suo sesso. Infedele, incostante, infida, gridava;

tempo della vita degli altri. Potrebbe essere un libro divertentissimo. La questione è in che modo farlo. Vita sarebbe Orlando, un giovane nobiluomo». Ancora, alla data del 22 Ottobre: «Scrivo *Orlando* in uno stile da burla, molto chiaro e semplice, così che la gente capisca ogni parola. Ma l'equilibrio tra fantasia e realtà dev'essere accuratissimo. È tutto su Vita», in V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, Roma, Minimum Fax, 2009, p. 160 e p. 164.

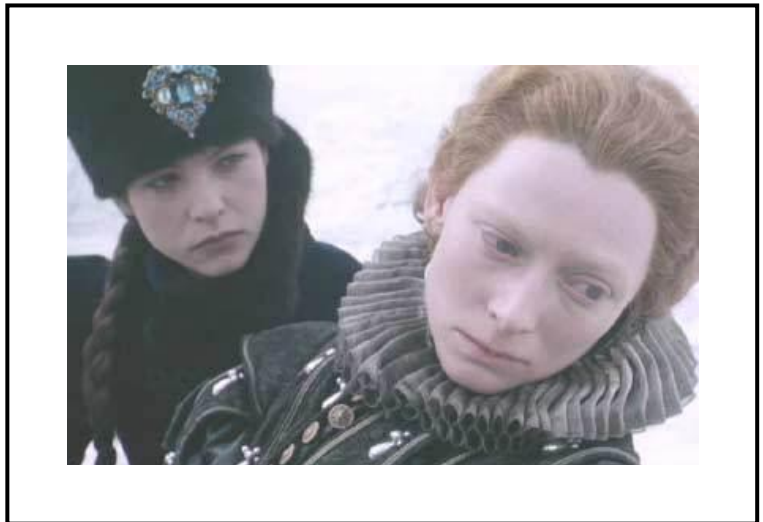
demonio, femmina adultera, ingannatrice; e le turbinose acque raccolsero le sue parole, e gli gettarono ai piedi una pignatta rotta e una festuca di paglia²⁹².

L'amore di Orlando per Sasha si dissolve e si confonde con il flusso della vita e dei sentimenti assieme alla superficie ghiacciata del Tamigi, la cui meravigliosa compattezza ritorna ad essere, nel corso di una notte, il turbinare vorticoso della corrente.

È possibile affermare in conclusione che, a differenza di quello proposto nel romanzo, il personaggio di Sasha presentato dalla Potter non ha bisogno di essere androgina, in quanto Orlando lo è sufficientemente di suo. Contrariamente a quello della Woolf, dunque, l'Orlando del film non ha necessità di rispecchiarsi nel suo simile per riconoscersi e/o completarsi: racchiudendo entrambe le nature, egli/ella è già compiuto/a in sé.

II.5 Il tema della Memoria

In preda ad una profonda disillusione per la conclusione - non voluta - della relazione con Sasha, Orlando si accinge così ad affrontare una nuova fase della sua vita. Il secondo capitolo del romanzo si apre, non a caso, con una digressione della Woolf su uno straordinario episodio occorso al protagonista, che anticipa l'ancor più straordinario cambiamento di sesso:



Esso è oscuro, misterioso, e non abbiamo documenti in proposito, sicché vano sarebbe tentare di spiegarlo. Volumi potrebbero scriversi nell'intento di interpretarlo; e interi sistemi religiosi erigersi sul suo significato. Nostro dovere puro e semplice è di stabilire i fatti in quanto sono accertati; ne pensi il lettore ciò che più gli aggrada²⁹³.

²⁹² V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 55.

²⁹³ Ivi, p. 56.

In altre parole, la sfortunata storia con la principessa moscovita, cagiona ad Orlando la sua caduta in disgrazia presso i più potenti signori di quel tempo e in conseguenza di ciò al giovane non resta che ritirarsi nella sua dimora di campagna e cadere in un lungo sonno dal quale nessuno è in grado di ridestarlo. Trascorsi sette giorni, Orlando si risveglia, non mostrando alcuna coscienza del suo lungo sonno e con tutta naturalezza compie i gesti di sempre. Eppure, a chi gli è intorno egli dà l'idea che qualcosa nel suo cervello sia cambiato, “poiché, per quanto fosse perfettamente in sé, anzi apparisse più grave e composto di modi che mai, sembrava serbar del passato un ricordo imperfetto”²⁹⁴.

Orlando, insomma, sembra tentare una difesa di se stesso attraverso una radicale rimozione che investe non solo i ricordi ma, in un secondo momento, addirittura la sua stessa identità sessuale. Nei giorni successivi al risveglio dal grande sonno, il giovane si aggira silenzioso e solitario per le stanze della sua dimora, entrando in fine nella cappella dove da dieci generazioni giacevano i suoi avi. Orlando sembra cercare nelle loro ossa, nei loro ritratti, indizi che lo aiutino a ricomporre le sue radici, una qualche forma di appartenenza, un sentore d'identità, trovando però in essi solo l'annichilimento della morte che azzerà ogni differenza. Eppure, nel suo percorso di formazione, Orlando mostra la costanza di certi tratti identitari che lasciano intuire una personalità compiuta nella sua essenza, ed è la stessa Woolf, ad un certo punto, ad esplicitare le sfumature di tale personalità:

I lettori [...] si saranno già accorti come la natura di Orlando fosse singolarmente composita di vari umori: malinconia, indolenza, passione, inclinazione alla solitudine, per non dire delle aberrazioni o sottigliezze di carattere sottolineate sin dalla prima pagina, allorché egli guerreggiava contro una testa di Moro, e la spiccava dal soffitto per poi tornare ad appenderla cavallerescamente fuori della sua portata; e andava a sedere, in ultimo, con un libro nel vano della finestra. Il gusto per i libri era nato presto in lui. [...] Orlando era un aristocratico malato d'amore per la letteratura²⁹⁵.

“Sottigliezze di carattere”, ovvero compresenza d'istinti, di nature che sembrano quasi andare in direzioni opposte: da una parte la crudeltà del guerriero che taglia le teste ai nemici (seppure nell'immaginazione), dall'altra la delicatezza del poeta acerbo che stenta a formulare un verso; da una parte il fine gentiluomo che conosce il francese, dall'altra il frequentatore di postriboli. Appare, dunque, presente in Orlando una

²⁹⁴ Ivi, p. 57.

²⁹⁵ Ivi, p. 64.

naturale inclinazione a lasciar convivere in sé ogni tipo di opposti, ancor prima che il suo cambio di sesso si manifesti palesemente al lettore/spettatore. Contraddizione *in fieri*, quindi, di un “io” che - come sottolineato dalla critica - «si presenta all’insegna della frammentazione e della pluralità e che viaggia alla continua ricerca di una possibilità di riunificazione del molteplice attraverso l’esercizio della letteratura, altro segno distinguibile della sua diversità»²⁹⁶.

Nonostante ciò, Orlando resta nuovamente bloccato dinnanzi alla stesura del suo nuovo poema, *La Quercia*, ed è proprio a quest’incertezza (che in qualche modo sembra avere a che fare con una ricerca d’identità) la Woolf dedica uno dei momenti più riflessivi dell’intero romanzo, cogliendo, nel passaggio narrativo in questione, l’opportunità per una lunga digressione sulla Natura (quella umana) ed in particolare il ruolo che in essa occupa la Memoria.

Essendo questa pausa grave di significato per la nostra storia, [...] ci è d’uopo domandarci il perché Orlando s’arrestasse; ed ecco la ragione che dopo matura riflessione, ne diamo noi. La Natura, la quale ci ha giocato più di un tiro mancino, mescolando in parti ineguali argilla e diamante; [...] la Natura, dunque, si è compiaciuta di imbrogliare ancora la matassa, fomentando la nostra confusione, quasi non le bastasse l’aver fatto di noi dei fantocci tra i più bizzarri e disperatamente costruiti (un fondo di pantaloni di gendarme sposato al velo nuziale della regina Alessandra) e ha congegnato il tutto in modo che l’intero assortimento fosse riunito da un’unica leggera cucitura. La cucitrice è la Memoria, [...] La Memoria fa correr l’ago su e giù, a dritta e a manca, di qua e di là. Non sappiamo mai quel che viene, né quel che segue poi²⁹⁷.

Così, nel movimento scomposto di una memoria sconclusionata e senza le briglie dell’intenzione, Orlando vede riaffiorare le immagini cangianti del suo passato (prime fra tutte quelle della moscovita), confuse ed al contempo trasformate dall’immaginazione del presente. Ed è proprio nel tumulto di queste stesse immagini che offuscano la mente di Orlando, che quest’ultimo cerca la forma di un verso perfetto che lo salvi dalla confusione.

È significativo notare come nel film questa parte non sia presente. Una prima, immediata lettura lascerebbe pensare ad un semplice problema di trasposizione: essendo eccessivamente “letterario” questo passaggio, non poche difficoltà si sarebbero avute nel tradurlo in immagini, senza contare che si tratta di una digressione narrativa che le

²⁹⁶ S. D’Alessandro, *L’artista allo specchio. Percorsi autobiografici nel Novecento inglese*, Napoli, Liguori, 2007, p. 100.

²⁹⁷ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., pp. 68-69.

esigenze di linearità imposte dalla sintassi cinematografica avrebbero mal sostenuto. Tuttavia, è lecito chiedersi se, al di là di questo motivo strettamente tecnico, non se ne possano ravvisare altri che rimandano ad una diversità di percezione e di sensibilità che le due autrici mostrano rispetto al tema della Memoria. Una risposta a questa domanda non può essere elaborata se non per via congetturale. C'è anzitutto un indizio importante sul quale vale la pena soffermarsi: così come manca nel film il riferimento al tema della Memoria, allo stesso modo si rileva una restituzione della Storia (intesa come sequenza di grandi accadimenti) molto meno puntuale e circostanziata di quanto non accada nel romanzo. Ad esempio, fatta eccezione per la Regina Elisabetta, i nomi dei sovrani che si susseguono nelle varie epoche non vengono mai menzionati. Nessun riferimento esplicito al Grande Gelo, nessuno relativo alla fase di Orlando a Costantinopoli (che, come avremo modo di vedere, nel film diviene un generico luogo dell'Oriente) nessuna data, se non approssimative indicazioni di periodi, nelle didascalie che annunciano l'inizio di una nuova scena.

Memoria e Storia sono tematiche profondamente associate tra loro: dunque, appare coerente il fatto che entrambe passino, nel film, in secondo piano, dal momento che sono trattate con pari livello di importanza. Memoria e Storia sono però i luoghi elettivi entro cui maturano le identità, ed è questa l'idea che la Woolf sembra implicitamente suggerire nelle pagine del suo romanzo, se è vero che in esse le vicende del protagonista vanno di pari passo con lo scorrere di un tempo socialmente e storicamente riconoscibile nelle sue manifestazioni. La vicenda di Orlando sembrerebbe suggerire, in piccolo, la Storia (intesa in senso evoluzionistico) di un'intera società, tra i suoi alti e i suoi bassi. L'immagine di Orlando nel romanzo, insomma, non è portatrice solo di una storia individuale, ma di un modello prescrittivo, di un auspicio, di un paradigma evolutivo che investe la Storia e la Società nel suo insieme. La trasformazione che Orlando affronta nel romanzo, è concepita in senso storico e "dialettico", se è vero che i punti di partenza riconosciuti come ineludibili dalla Woolf sono un "maschile" ed un "femminile" ristretti nei loro più convenzionali connotati: si può divenire "androgini" (sembra dire la Woolf) solo dopo essere stati prima uomini e poi donne, dopo avere attraversato la limitatezza che le configurazioni di genere intese in senso rigido impongono, e tali limitazioni non sono naturali, ma dettate dalla Storia attraverso le sue conseguenze culturali e sociali. La memoria, in piccolo, rappresenta la Storia di ognuno, dunque è quasi inevitabile che la Woolf faccia una digressione su questo tema: le lunghe e silenziose passeggiate nei sotterranei del palazzo che Orlando

compie tra le ossa dei suoi antenati, la ricerca di una qualche somiglianza fisiognomica nelle immagini dipinte dei suoi avi, rappresentano una ricerca di identità che ha a che fare con una percepita esigenza di “storicità”, con la necessità di ripensare il passato e di desumere da esso indizi utili a ricomporre un “io” che, nel presente, prova una profonda inadeguatezza, perché non è in grado (o non intende) riconoscersi né nel maschile, tantomeno nel femminile che quel presente impone.

L’Orlando della Potter, al contrario, si muove entro una prospettiva “metastorica” che sembrerebbe non aver bisogno, dunque, né di Memoria, né di Storia:

in the Potter film it seems that gender dialectics has already been largely solved, the strict boundaries already over come, the passage through new gender configurations already open. This is an historically and culturally acquired fact by Potter; a fact that, probably, has to be restated and explored again more on an ontological level than on a dialectic one²⁹⁸.

Dalle parole citate, si comprenderà anche facilmente il motivo “latente” per cui tutto ciò che nel romanzo fa riferimento alla Storia e alla Memoria, resti al di fuori degli orizzonti poetici ed espressivi della regista, e venga dunque “tagliato” solo apparentemente per ragioni traspositive.

II.6 La ricerca dell’*altro*

Non trovando alcuna via d’uscita alla sua solitudine, ecco allora che Orlando decide di interrompere il suo isolamento e cercare contatti con qualche “membro di quella beata confraternita” dei letterati, che nell’immaginazione del giovane

avevano un’aureola per chioma, e incenso per respiro, e rose dovevano spuntar sulle loro labbra. [...] E non riusciva a figurarsi felicità maggiore di quella di poter prestare orecchio ai loro discorsi, seduto dietro a una tenda. Al solo immaginarsi quei discorsi, audaci e vari, trovava d’una estrema brutalità i temi su cui s’aggiravano le abituali conversazioni tra lui e i suoi amici, a Corte: un cane, un cavallo, una femmina, una partita a carte²⁹⁹.

²⁹⁸ L. Richer, *From Rebecca to Orlando: Adaptation as a Site of Cultural Contestation*, Birkbeck College, British Film Institute, 1993, p. 102.

²⁹⁹ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 73.

Inadeguato sia alla compagnia degli uomini che delle donne, matura così in Orlando la consapevolezza d'essere “destinato per nascita a essere scrittore piuttosto che gentiluomo”³⁰⁰, ed è per questo che si decide a contattare, tramite un comune amico, l'autore più



in voga del momento, Mister Nicholas Greene, per poi invitarlo al proprio palazzo. Greene accetta senza indugio l'invito del gentiluomo, il quale, ancora una volta, dovrà fare i conti con l'inadeguatezza della propria immaginazione.

Greene, sebbene poeta, è presentato dalla Woolf come un vero e proprio arrampicatore sociale: l'immagine che l'autrice ci restituisce del personaggio è alquanto impietosa e la corrispettiva declinazione dalla Potter non lo è da meno.

A tavola, Orlando è desideroso di parlare con il suo ospite di poesia e di letteratura, ma la conversazione sembra presto volgere verso più basse direzioni. Greene non si risparmia i racconti più noiosi, liquidando infine ogni discorso letterario con una sola frase: «l'arte della poesia è morta in Inghilterra»³⁰¹. Orlando, sebbene mortificato dai giudizi dissacranti di Greene, decide in ogni caso di ospitarlo e di concedergli persino una rendita di trecento sterline, purché egli legga il suo poema e gliene esprima un'opinione.

Sebbene i due Greene (quello della Woolf e quello della Potter) conservino lo stesso carattere rozzo e meschino, si rileva nel film una modificazione che conferisce a questo personaggio maschile una minore brutalità ed una maggiore capacità di “argomentare” le sue affermazioni. Tale cambiamento, lo si può interpretare come intenzione da parte della regista di porre in risalto la valenza della scrittura, intesa come “un occhio trasparente che rifletta dentro sé l'esistente lasciando che questo semplicemente si mostri”³⁰²; un processo, dunque, attraverso il cui esercizio il protagonista costruisce la propria identità, tentando così di passare dalla condizione di un “io” empirico a quella di un “io” autoriale. Ciò giustificerebbe, nella versione della

³⁰⁰ Cfr., *ivi*, p. 74.

³⁰¹ *Ivi*, p. 79.

³⁰² Cfr., S. D'Alessandro, *L'artista allo specchio*, op. cit., p. 78.

Potter, l'insistente desiderio da parte di Orlando di trovare conferma alle proprie incertezze di scrittore, di conoscere il parere di Greene sui versi che egli ha composto, nonché nella conseguente decisione di riconoscergli una rendita trimestrale che il poeta, così come accade per il romanzo, accetta di buon grado.

Nel testo della Woolf, accade però che Greene non stili alcun giudizio sul poema in questione, ma al contrario che scriva lui stesso un poema satirico che, fra l'altro ha un certo successo e che procaccia all'irricoscente Greene anche un po' di denaro; un poema, che ha per tema la visita al suo mecenate e nel quale il poeta, parodisticamente, inserisce alcuni dei versi del poema di Orlando.

Nel film, invece, Greene accetta il manoscritto del suo ospite, sul quale stilerà un giudizio tagliente (argomentato e non gratuito), che giunge poi nelle mani dell'interessato: "Chi è tediato da una vita oziosa quale è quella di un nobile, non potrà che concepire delle banalità"³⁰³. Questo, in sintesi, il parere di Greene.

Sembra dunque che la soluzione narrativa proposta dalla Potter circa tale passaggio, conferisca a questo personaggio uno spessore argomentativo che il Greene del romanzo non possiede. Ci troviamo, insomma, di fronte ad una di quelle variazioni narrative dettate oltre che da esigenze di sintesi, anche da una diversa percezione della maschilità da parte delle due autrici: il Greene della Woolf è triviale, opportunistico, cinico; quello della Potter, pur conservando alcuni di questi aspetti, è però in grado di formulare un giudizio che potrebbe contenere elementi di verità.

Più in generale, si potrebbe affermare che i personaggi maschili della Woolf (decisamente più complessi di quelli femminili) hanno caratteri grotteschi e sostanzialmente negativi, racchiudendo in loro tutte quelle accezioni che connoterebbero la mascolinità. Non altrettanto accade - come vedremo anche a proposito dei personaggi a venire - con quelli disegnati dalla regista Potter.

Si tratterebbe, dunque, di un indizio non accidentale ma sistematico che ancora una volta rimanda a quella diversa percezione di genere che le due autrici mostrano nei loro lavori. Rileggendo i personaggi maschili della Potter da un'ottica di genere, si ha infatti la percezione

that male model suggested by her hides a sort of "reconciliation" with the female one. Although the director admits the gender differences as essential and natural, they are not perceived as a limit to a fusion among sexes, whereas cultural models chronologically known by her follow this direction³⁰⁴.

³⁰³ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 80.

³⁰⁴ J. Dawson, S. Earnshaw, *Postmodern Subjects/Postmodern Text*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 143.

In sostanza, ciò che di negativo la Potter conserva del Greene originale non sembra avere nulla di “rivendicativo”, così come invece accade nella Woolf. Quanto di grottesco del Greene woolfiano viene conservato nel film, può essere letto non tanto in senso critico e dialettico - così come accade nel romanzo - quanto piuttosto in senso ludico, “riconducibile al solo piacere della regista di raccontare parodisticamente un personaggio/carattere fuori dal comune”³⁰⁵.

In seguito all’incontro con Greene, Orlando, ormai trentenne, ha ormai esperito la vanità di ogni cosa: “amore e ambizione, donne e poeti, tutto per lui era ugualmente vano”³⁰⁶.

II.7 Il tempo e le declinazioni del maschile e del femminile

Deluso dall’incontro con Greene e ormai consapevole della la vanità di ogni desiderio di fama, il giovane Orlando trascorre in perfetta solitudine un tempo indefinito ai piedi di una quercia, durante il quale, come ci informa la stessa autrice, “nulla di davvero notevole accade”³⁰⁷.

Ed è proprio in seguito a questo tempo indefinito, interiore e solitario, che Orlando, sulla base dell’acquisizione di una nuova consapevolezza di sé e degli altri, riprende il contatto con il genere umano (uomini o donne che siano), si interessa di cose concrete, a cominciare dalla sua dimora trascurata per troppo tempo; ancor di più, ritrova il senso più profondo dello scrivere:

“Ch’io possa essere dannato” disse “se scriverò ancora una sola parola, o anche solo se tenterò di scriverne una, per piacere a Nick Greene o alla Musa. Bene o male o indifferentemente, d’ora in avanti scriverò per far piacere a me”³⁰⁸.

L’intera vicenda di Orlando, in particolare questa fase della sua vita, offre un interessante spunto di riflessione per comprendere al meglio in che modo la categoria del tempo giochi un ruolo fondamentale nelle vicissitudini del protagonista e del suo percorso identitario. A tal proposito, appare forse utile una breve riflessione sul senso che quest’idea ha assunto nella stratificazione filosofica.

³⁰⁵ Cfr., G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche*, op. cit., p. 65.

³⁰⁶ V. Woolf, op. cit., p. 86.

³⁰⁷ Cfr., *ivi*, p. 87.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 92.

Il tempo, come categoria ontologica e struttura portante di ogni possibilità, rappresenta, insieme allo spazio, l'inevitabile dimensione entro cui si collocano le esperienze umane. Secondo alcune elaborazioni filosofiche, che trovano nel pensiero di Aristotele il loro punto di partenza, esso è l'espressione di qualsiasi specie di ordine costante, ripetibile e dunque misurabile. Per Kant, invece, il tempo è la dimensione entro cui ogni cosa può acquistare il suo determinato posto, a condizione però (quasi secondo una regola) che nello stato precedente si presupponga un qualcosa a cui debba necessariamente seguire un altro avvenimento³⁰⁹. Sarebbe, dunque, insita nel tempo, secondo l'opinione del filosofo, una "legge necessaria della nostra sensibilità e quindi condizione formale di tutte le percezioni che il tempo precedente determini necessariamente il seguente"³¹⁰. Tale meccanismo, è quello che nello specifico differenzia la percezione reale del Tempo dall'immaginazione, capace invece di invertire l'ordine degli eventi o, addirittura, inventarne degli altri.

L'idea del Tempo concepito come espressione della causalità degli eventi la ritroviamo anche in Reichenbach³¹¹, secondo cui (in linea con il pensiero di molti altri filosofi del Novecento) la riduzione del tempo alla "causalità" degli avvenimenti può essere considerata come la più importante (ma non per questo la più indiscutibile) proposizione filosofica avanzata nell'ambito della riflessione sul tempo nella storia del pensiero occidentale; un pensiero, come sappiamo, declinato "al maschile".

Ordine, misurazione, causalità, movimento unidirezionale: sono queste le sottocategorie afferenti ad una certa concezione del tempo, intesa da alcuni filosofi in senso deterministico (il tempo come ordine necessario), da altri (Heidegger, ad esempio) come possibilità di più ordini. Ma al di là delle sfumature che tali categorie assumono nell'elaborazione dei vari pensatori, se è vero che esso rappresenta l'ordine, la misura, l'espressione di causa/effetto di ciascun evento, è vero anche che il tempo è stato elaborato in termini "maschili" (d'altronde, "tempo" è un sostantivo maschile).

Sul piano narrativo, "il tempo lo si distingue in rapporto alla durata reale delle vicende narrate e a quello del racconto (quanto materialmente dura un film, o la lettura media di un libro)"³¹². Le due linee (quella "naturale" degli eventi narrati e quella

³⁰⁹ Cfr., I. Kant, *Critica della Ragion Pura, Analitica dei Principi* (libro II), Bari, Laterza, 1995, pp. 136-141.

³¹⁰ Ivi, p. 138.

³¹¹ Cfr., H. Reichenbach, *Filosofia dello spazio e del tempo*, Milano, Feltrinelli, 1977.

³¹² Cfr., F. Carmagnola, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2004, p. 8.

“sequenziale” del racconto) possono incrociarsi dando luogo a varie possibilità combinatorie capaci di rendere più o meno articolato l'intreccio narrativo attraverso, ad esempio, la creazione di analessi e prolessi, *flashback* e *flashforward*³¹³.

Ora, ciò che colpisce nella strutturazione dei racconti di *Orlando* sia nella versione della Woolf che in quella della Potter, è senza dubbio l'atipica restituzione del tempo sul piano “filosofico”, ma anche su quello “narrativo”, dove tale atipicità sembrerebbe strutturalmente connessa ad un'istanza (soprattutto sul piano simbolico) di identità di genere. Proviamo a chiarire meglio quest'affermazione.

Anzitutto, la vicenda copre un arco di tempo notevolmente espanso rispetto a quello che, di norma, riguarda l'esistenza di un singolo individuo, e già questo indicherebbe un chiaro rifiuto del tempo inteso come costrizione/costruzione degli eventi entro ragionevoli limiti cronologici. Il tempo “regolare”, quello cioè che scorre attraverso la stratificazione del passato, definisce un presente “obbligato” a dei vincoli di causalità che, già di per sé, sembrano costituire una legge ineluttabile: non si può essere o divenire qualcosa, se non dopo essere stati o divenuti altre cose. Il tempo, insomma, produce Storia e la Storia (come la Memoria del resto) produce identità. Tuttavia, la Storia è tale solo nel momento in cui essa assume configurazione di artefatto cognitivo, e cioè quando viene tradotta, mediata, negoziata da una qualche forma di rappresentazione come può essere un racconto, un diario, un film.

Ma se il tempo, nella sua concezione di Storia, è concepito a monte come una entità scandita e definita, ne conseguirà che tali attributi saranno propri anche delle identità che in esso si vanno a “definire”. Pertanto, un tempo pensato “al maschile”, ovvero regolare, ordinato, consequenziale, produrrà identità “al maschile” concepite come regolari, ordinate, consequenziali, anche quando però si tratterà di identità femminili. Se questo ragionamento ha un suo fondamento, si comprenderà allora quanto sia radicale l'operazione compiuta dalla Woolf (e conseguentemente dalla Potter, che in

³¹³ L'ordine cronologico degli avvenimenti di una storia, può essere rispettato nel racconto, oppure subire una duplice forma di alterazione, che va sotto il nome di *anacronia*. Quest'ultima può spingersi all'indietro, verso il passato e chiamarsi *analessi*, o dirigersi nell'avvenire, verso il futuro, e definirsi *prolessi*. L'*analessi* nella grammatica filmica è meglio conosciuta come *flashback*, termine con il quale si indica prevalentemente una forma di retrospezione ancorata ad un personaggio, ad un suo ricordo o ad una sua confessione, ma che finisce per riguardare anche quei salti narrativi all'indietro non filtrati da un processo della sua memoria. La *prolessi*, invece, costituisce un'eventualità narrativa indicata nel film con il termine di *flashforward*, che rappresenta al contrario un'anticipazione, una premonizione di eventi che ancora non sono accaduti. Come ha rilevato il noto semiologo Gérard Genette, la rarità del *flashforward* dipenderebbe dal fatto che l'attenzione alla suspense narrativa (tipica del film di finzione così come del romanzo) «mal s'adatta ad una simile pratica, come d'altronde alla finzione tradizionale di un narratore che apparentemente deve in qualche modo scoprire la storia nello stesso momento in cui la racconta», cfr., G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976, p. 115.

questo resta fedele all'autrice del romanzo) nella ridefinizione di una identità che parte proprio dallo scardinamento di un tempo "pensato al maschile".

Si potrebbe forse dire che il tempo di Orlando è intrinsecamente femminile, se è vero che si sottrae alla comune accezione ad esso attribuita, filosoficamente elaborata dalla cultura "maschile".

In entrambi i "testi" in questione, il tempo di Orlando scardina infatti le naturali connessioni di causalità, rompe qualsiasi equilibrio di ordine logico e cronologico, finendo così con il proporre considerevoli salti temporali che se nel romanzo vengono restituiti attraverso continue dilatazioni o repentini cambi di velocità tra un passaggio e l'altro, nel film sono invece "giustificati" tramite il ricorso ad ardite ellissi³¹⁴, fra cui spicca quella relativa alla scena del labirinto, all'interno del quale Lady Orlando, per fuggire all'insistenza dell'Arciduca che a tutti i costi la vorrebbe in moglie, entrerà vestita in abiti settecenteschi per poi uscirne in abiti vittoriani.



Pertanto, elemento centrale e comune sia al testo letterario che a quello filmico, è l'aritmicità di un tempo che, a dispetto di quello "naturale" che reca con sé una serie di cambiamenti fra cui l'invecchiamento dei personaggi o la trasformazione dei luoghi, si esprime anche attraverso l'immutata presenza di alcuni elementi, essendo esso un tempo "smisurato" e "innaturale" rispetto ad una singola vicenda umana.

³¹⁴ Al cinema, l'ellissi si attua operando uno stacco netto nella narrazione, tramite il quale si passa alla scena successiva che spesso non presenta alcuna soluzione di continuità con la precedente. Il racconto, pertanto, passa da una determinata situazione spazio-temporale ad un'altra, omettendo completamente la porzione di tempo compresa fra le due. Tale figura retorica del linguaggio filmico, opera dunque a livello di profonde discontinuità del tessuto cronologico, ben oltre la superficialità dei minimi salti di montaggio tipici del riassunto ordinario, o anche delle più sensibili omissioni del riassunto marcato. L'incisività di intervento dell'ellissi, oltre a marcare in modo più profondo il ritmo della rappresentazione, genera non pochi effetti anche sulla dinamica percettiva e cognitiva dello spettatore, il quale è chiamato a sua volta a colmare il vuoto creato con la propria interpretazione, cfr., F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 150-151.

Sovvertendo i cardini fondativi di un tempo comunemente inteso, il tempo di Orlando è dunque una categoria immaginaria, volutamente “incredibile”, femminile e rivoluzionaria, e come tale impone continui ripensamenti anche sulle altre categorie fondative dell’esperienza umana, non ultime delle quali quelle dell’amore, dell’amicizia, della verità:

Orlando [...] non appena si trovava solo sotto la quercia in cima alla collina, i secondi cominciavano a gonfiarsi, a colmarsi come se non dovessero scorrere mai più. Del resto, erano colmi della più strana varietà di propositi. Non solo Orlando si trovava di fronte a problemi che hanno fatto ammattire i più grandi saggi, come “che cos’è l’amore? L’amicizia? La verità?”, ma non appena si metteva a riflettervi, tutto il suo passato, che a lui pareva estremamente vario e lungo, si precipitava nell’attimo fuggente, lo faceva lievitare sino a una dozzina di volte la sua naturale durata [...] Concentrato in simili meditazioni, Orlando trascorse mesi e anni della sua vita: non è esagerazione il dire che, uscendo di casa dopo colazione, era un uomo sui trent’anni, e ritornando all’ora di pranzo ne aveva cinquanta almeno. V’erano settimane che accrescevano i suoi anni di un secolo, altre, invece, di tre secondi appena [...] La vita gli sembrava prodigiosamente lunga. Eppure, passava in un lampo³¹⁵.

Ai fini di una corretta interpretazione testuale, è inoltre interessante notare come questo tempo così irregolare, manipolato quasi con divertimento dalle due autrici, si dipani poi, dal punto di vista narrativo, secondo una mirabile linearità. Sia nel romanzo che nel film, infatti, tutto scorre “in avanti”, a volte precipitosamente, altre invece più lentamente, ma sempre secondo una perfetta chiarezza in cui non c’è posto né per analepsi né per prolessi: narrativamente parlando, si potrebbe affermare che in entrambi i “testi” ci sia quasi un’assenza di intreccio, se per esso intendiamo quella relazione combinatoria che viene ad istituirsi tra il tempo di durata “naturale” degli eventi e quello “artificiale” del racconto.

Se, dunque, l’intreccio è simbolicamente strutturazione di vincoli e ridefinizione di anelli causa/effetto, la sua assenza nella vicenda di Orlando (in cui la concatenazione degli eventi sembra essere pressoché assente o estremamente “elastica”), sarebbe frutto non solo di una scelta stilistica della Woolf (e conseguentemente della Potter), ma anche - potremmo dire - di un’esternazione di libertà e di “ribellione” sia al tempo concepito in chiave “maschile”, sia ai canoni della tradizione letteraria che da questa concezione di tempo conseguono.

³¹⁵ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 89.

Il trattamento del tempo in *Orlando*, rappresenterebbe di per sé una dichiarazione d'indipendenza e di libertà dalle più comuni convenzioni filosofiche, letterarie ed esistenziali, e tale dichiarazione risulta essere il presupposto indispensabile per ridefinire anche nuove forme di identità: la sua manipolazione “ha l'effetto destabilizzante di abolire posizioni, ridefinire spazi e immaginare nuovi confini corporali”³¹⁶.

Il percorso identitario del/della protagonista si svolge, infatti, in assenza di vincoli e di stratificazioni. E se nel romanzo questa assenza, questa “ribellione” viene in parte mitigata (o forse camuffata) da un costante riferimento alla Storia, nel film, tale libertà viene espressa al massimo delle sue possibilità, con la riduzione al minimo di tutti gli indizi che alla Storia rimandano (in questo senso, la scelta stilistica e poetica della Potter non fa altro che portare alle estreme conseguenze quanto già tracciato dalla Woolf).

Come giustamente è stato evidenziato dalla critica, quello di Orlando è anzitutto un tempo vissuto nella sua dimensione interiore (le memorie, le sensazioni, i turbamenti della condizione femminile), «all'interno dei flussi e delle maree della vita pubblica, dell'esperienza quotidiana, della Storia e della storia che lambisce la sua vicenda individuale»³¹⁷.

Based on the meaning of the time, the multiple self, and life, Orlando's story in both novel and film is essentially about an investigating inferential voyage into consciousness. It is a voyage that transcends the boundaries of gender and time. Orlando [...] uses displacing perspectives and excess of the time to displace illusions and to expropriate the Real of its quality of matter-of-factness to favor the concept of the dynamic fluidity of forms³¹⁸.

Sia nell'*Orlando* della Woolf che in quello della Potter, dunque, il tempo si contrae e si espande, si congela e si liquefa, stagna e poi scorre impetuoso all'improvviso: è un tempo “acquatico”, e non a caso l'acqua (principio simbolicamente associato al femminile, assieme alla terra) è una silenziosa, costante presenza del film come del romanzo, tanto da scandire, con la sua apparizione (sotto forma di pioggia, così come di tempesta o ancora come scioglimento del ghiaccio), il passaggio ad una

³¹⁶ Cfr., F. Carmagnola, T. Pievani, *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi*, Roma, Meltemi, 2003, p. 53.

³¹⁷ O. Palusci, *Le dimore del tempo*, op. cit., p. 7.

³¹⁸ C. Degli Esposti, *Sally Potter's Orlando*, op. cit., p. 83.

nuova fase e, dunque, ad un nuovo “capitolo” o ad una nuova “scena” della vita del protagonista³¹⁹.

Quello di Orlando è, pertanto, un tempo intrinsecamente femminile, che “non è scandito ritmicamente dal battere di un tamburo o dal passo costante del soldato”, ma rimodulato sull’imprevedibilità, sull’incertezza, sull’idea di liquidità; un tempo che può assumere forme a piacimento esattamente come accade con l’acqua (l’elemento più ambivalente della natura), capace non solo di assumere forme diversificate a seconda degli oggetti che la contengono pur restando sempre acqua, ma anche di “trasformare” il proprio stato da liquido a solido.

Un tempo, dunque, intenzionalmente concentrato e dilatato con ironia, «che si contrae e si espande come un cuore pulsante, i cui battiti coincidono con i rintocchi che porteranno il personaggio allo scadere del *present moment*»³²⁰; un tempo, che con il suo scorrere non sembra scalfire in alcun modo la figura di Orlando, dal momento che egli/ella non è altro che l’incarnazione di un essere puro, profondamente semplice, libero e rigorosamente asessuato (o polisessuato, il che è lo stesso).

Se Orlando è tutto questo, il suo tempo non potrà non avere regole che risultano inevitabilmente “altre”: regole imperscrutabili ed inspiegabili (come inspiegabili sono i lunghi “letarghi” improvvisi, le trasformazioni sessuali, l’apparizione di personaggi che, a distanza di secoli, ritornano immutati), che non volgono narrativamente verso una conclusione, suggerendo invece la mutevolezza ineffabile della vita, la necessità di ritrovarsi (o di negarsi) rispetto ad ogni compiutezza di genere.

Orlando, prima uomo e poi donna, sembra quindi in balia totale del tempo. Eppure, è proprio in questo suo abbandonarsi ad esso, in questa rinuncia a qualsiasi forma di “impiego appropriato” o di possesso del tempo (ogni sua azione non appare mai rettamente consequenziale alle precedenti, così come molte, invece, appaiono ripetitive e sospese, a cominciare dal suo inquieto scrivere), che l’eroe/eroina ritrova un varco per raggiungere il proprio Io in-definito, interiore, anarchico e, proprio per questo, compiuto. Un varco, in cui nulla è stato escluso e nulla sarà negato, ma tutto è presente.

³¹⁹ Cfr., P. Dobrilla, *Orlando come l’acqua*, in O. Palusci, *La tipografia nel salotto. Saggi su Virginia Woolf*, Torino, Tirrenia, 1999, pp. 203-214.

³²⁰ Ivi, p. 210.

II.8 La nascita di una nuova creatura

L'evento del cambio di sesso di Orlando, avvenuto durante il sonno, ha certamente del meraviglioso. Il sonno "immemore di sé" (come quello in cui sprofonda il nostro eroe) è ricondotto da Freud negli *Studi sull'isteria*³²¹ ad uno dei due stadi che si alternano nei casi in cui si verifichi uno "sdoppiamento della personalità" (cagionato in particolare dal conflitto fra opposte tendenze), durante il quale il soggetto - spesso - non ricorda i comportamenti assunti dall'altro sé.

Ed è proprio sulla valenza significativa del sonno inteso come *trance*, fuga dalla vita, oblio da se stessi, che si interroga l'autrice del romanzo, nella cui interpretazione esso sta a rappresentare una sorte di morte dalla quale l'eroe/eroina nasce a una nuova vita. Il buio che avvolge Orlando per sette notti è, come dice la stessa Woolf, "una coltre magica, un incantesimo"³²², perché di fatto la metamorfosi sembra attingere oltre a quelli sul "doppio" anche a motivi della tradizione magico-fiabesca.

Se da un lato, però, il sonno simboleggia in entrambi i "testi" il luogo occulto in cui avviene lo smarrimento di sé, esso non è il solo elemento "oscuro" a favorire la metamorfosi del protagonista. Nel romanzo interviene, infatti, anche una strana cerimonia inscenata da tre donne, maghe o streghe, tra loro sorelle, che richiamano alla mente le tre Parche della mitologia greca a cui fa riferimento Freud nel suo *Saggio su Shakespeare*³²³ del 1913: esse sono Nostra Signora di Purità, Nostra Signora di Castità e Nostra Signora di Modestia, le quali sembrano quasi voler gettare sul povero Orlando dormiente una specie di sortilegio capace di sottrarre per sempre al giovane ogni linfa vitale. Intessendo poi una danza intorno al corpo di Orlando e ricoprendolo con il loro veli, le tre Parche scongiurano la Verità di tacere, per non svelare ciò che quel sonno prolungato cela. "Con i loro veli negano la vista, con la loro presenza negano la parola e impongono il silenzio"³²⁴.

Appare abbastanza chiara - pur nella poca chiarezza di queste pagine - la valenza metaforica di queste figure, le quali sembrano voler suggerire un processo inteso come vera ricerca di sé, che spinge il protagonista ad attraversare un momento di "confusione" e ad interrogarsi su se stesso prima di accedere alla propria intima verità.

³²¹ Cfr., S. Freud, *Studi sull'isteria e altri scritti: 1886-1895*, vol. I, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

³²² V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 120.

³²³ Cfr., S. Freud, *Saggio su Shakespeare, Ibsen, Dostoevskij*, Torino, Boringhieri, 1976.

³²⁴ Cfr., C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., p. 38.

Non appena però le tre Parche si allontanano dalla stanza di Orlando, la “Verità” si impone e «Orlando si risveglia donna dal suo sonno di Bella Addormentata»³²⁵.

Le tre donne, che intessono una danza ed un canto di morte, attuano in realtà il loro esplicito proposito e nella notte³²⁶ della metamorfosi fanno morire per sempre l'uomo Orlando. Spiando poi dalla porta, come per rivisitare il luogo del misfatto, gli effetti dell'incantesimo, esse contemplanò la loro stessa creazione, una nuova creatura nata da un corpo già esistente. È infatti il settimo giorno, quello della contemplazione delle cose create: «Orlando è innegabilmente, innocentemente e angelicamente donna grazie ad una metamorfosi indolore»³²⁷. Indolore perché forse non è una vera e propria metamorfosi, nel senso che Orlando ha del femminile già prima ancora di tramutarsi in donna; ed è interessante inoltre notare come l'epifania della sua natura “altra” avvenga grazie alle tre figure femminili - che abbiamo avvicinato simbolicamente alle Parche e, dunque, al sottile filo che corre tra la vita e la morte - soltanto dopo che egli ha esperito, seppure da straniero e da estraneo, la crudezza della guerra durante la rivolta contro i Turchi, il più liminale dei principi tradizionalmente maschili.

A tal proposito, si pone in risalto come nel film la scena delle Parche subisca una sostanziale modifica rispetto al romanzo: una possibile spiegazione potrebbe essere giustificata non solo da ragioni puramente tecniche, riconducibili cioè alla difficoltà di restituire filmicamente delle figure troppo “letterarie”, ma anche dalla scelta della regista di privilegiare a questo punto del discorso un'altra tematica, quella della guerra contro i Turchi, intesa come momento esemplificativo della differenza fra maschile e femminile e dell'amore fraterno verso il prossimo che va oltre ogni categoria di sesso e di razza. Probabilmente si tratta anche di un cambiamento che, in forma analettica, è dettato dall'intenzione della Potter di anticipare e in parte spiegare con maggiore dovizia di particolari ciò che nel romanzo appare invece alquanto confuso, ovvero la scena della rivolta contro i Turchi.

Alla scena delle Parche, dunque, la regista sostituisce quella di una cerimonia, durante la quale Orlando è improvvisamente prelevato senza riguardo da alcune guardie,

³²⁵ O. Palusci, *Le dimore del tempo*, op. cit., p. 67.

³²⁶ È interessante far notare come il fatto che la metamorfosi abbia luogo di notte e che sia dunque per antonomasia un evento notturno, è in piena sintonia con l'atmosfera meravigliosa e fantastica che avvolge la materia di Orlando, riconducendo ancora una volta l'opera woolfiana alle origini del “doppio”. A partire dalla commedia plautina *Anfitrione*, antesignana e capostipite del genere, la notte è complice della metamorfosi, fino al punto da essere addirittura rappresentata come *dramatis personae* nel *Prologo* della versione dell'opera proposta da Molière nel 1668.

³²⁷ L. Curti, *La voce dell'altra: scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 18.

per essere condotto al cospetto del principe locale che, dopo averlo informato dell'imminente arrivo dei nemici, gli chiede di prendere le armi e di combattere al loro fianco. Inizia, così, la battaglia ed è proprio in questa circostanza che il protagonista mostra un tratto di pietà e di solidarietà umana inedito rispetto al romanzo, allorquando, indugiando davanti al corpo di un uomo ferito dall'Arciduca, si sentirà dire dallo stesso:

SCENA 42: ESTERNO. NOTTE. GUERRA CONTRO I TURCHI

ARCIDUCA: Lasciatelo, lasciatelo...

ORLANDO: Quest'uomo è in fin di vita!

ARCIDUCA: Non è un uomo. È il nemico³²⁸.

Lo sguardo fisso di Orlando in macchina (teso a creare un filo diretto con lo spettatore, nonché a suscitare in lui una maggiore identificazione) sottolinea tutta la gravità del momento, lasciando intuire quelle implicazioni emotive che la risposta dell'Arciduca ha generato nel suo animo; un animo marcato da una pietà femminile (ancor prima che egli si tramuti in donna), "che si esprime fino all'estremo rifiuto di fare la guerra, di non lasciar morire un uomo, in nome di un antimilitarismo che mal si concilia con il suo essere uomo"³²⁹.

Nella scena successiva del film, vediamo Orlando nuovamente immerso in un lungo sonno, la cui durata (a differenza del romanzo in cui si parla esplicitamente di sette giorni) non è specificata. Tale scena, che precede di poco la trasformazione di sesso del personaggio, sembrerebbe solo in apparenza non presentare alcun nesso di continuità con quella precedente; ma, come è stato giustamente messo in risalto dalla critica:

Potter's motivation for Orlando's change of sex must be understood both aesthetically and within contemporary ethical concerns. Aesthetically, Potter contends that because cinema is so pragmatic, you have to create a motivated moment which will facilitate the audience's belief in something as dramatic as a change of sex. [...] Ethically, she decides to drive Orlando to the ultimate point of male conditioning and to have to face that. He knows that he won't be the man society expects and so he change hi sex. [...] So, if in Woolf's narration the Orlando's change of sex is arbitrary and unmotivated on purpose, in the film it is the result of his having reached a crisis point, a crisis of masculine identity. On the battlefield he looks death and destruction in the face and confronts the challenge of kill or

³²⁸ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 38.

³²⁹ G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche*, op. cit., p. 66.

be killed. It is Orlando's unwillingness to conform to what is expected of him as a man that lead - within the logic of the film - to his change of sex³³⁰.

Riguardo, poi, alla scena del cambiamento di sesso di Orlando, se il testo della Woolf si preoccupa di offrire una spiegazione anche di tipo non realistico (ricorrendo, come abbiamo visto, al significato simbolico esplicitato attraverso le figure mitologiche delle Parche), quello filmico della Potter preferisce porre tale momento di svolta del personaggio anche in relazione al tema dello specchio, a cui la regista affida "il compito precipuo di svelare nel presente il futuro-anteriore di ciò che sarà perché è già stato"³³¹.



Ecco cosa accade di preciso nel film a questo punto della narrazione: Orlando, dopo aver dormito a lungo, apre improvvisamente gli occhi. Ha lo sguardo vuoto, immobile. In sottofondo, il suo battito cardiaco suggerisce che qualcosa di importante, ma al contempo di assolutamente naturale stia per accadere. Con calma

si alza, toglie via la parrucca, lasciando scivolare sul letto le sue vesti notturne; immerge poi le mani in una bacinella colma d'acqua, sciacqua il viso più volte, quasi accarezzandosi, quasi in un amorevole rito purificatorio si bagna i capelli; poi volge il capo, spostando lo sguardo in un punto "invisibile" agli occhi dello spettatore, che con lo stacco dell'inquadratura successiva scoprirà, insieme ad Orlando, la sua trasmutazione. Lo specchio, allora, rivela Orlando per la prima volta nuda, con un corpo inequivocabilmente di donna (in



³³⁰ L. K. Hankins, *Two Orlandos: Controversies in Film and Fiction*, in E. Barrett, P. Carmer (edited by), *Re: Reading, Re: Writing, Re: Teaching Virginia Woolf. Selected Papers from the Fourth Annual Conference on Virginia Woolf*, New York, Pace Up, 1995, p. 174.

³³¹ P. Calefato (a cura di), *Cartografia dell'immaginario. Cinema, corpo e memoria*, Roma, Luca Sossella, 2000, p. 79.

una postura adombrante quelle di figure botticelliane), che si osserva e dice: «Stessa persona. Nulla che sia mutato». Poi, guardando in macchina, attende qualche secondo ed aggiunge: «Solo il sesso è diverso».

Come già accaduto in precedenza (ad esempio, nella scena d'apertura al film o in quella della guerra contro i Turchi), questo rivolgere fisso lo sguardo in camera da parte di Orlando/Swinton

is a way to express possible mental courses, is an overt invitation to the viewer to join a mental interpretative line of “inferential walks”. It is to be considered an instrument of subversion. For Swinton herself that look into the camera is her own looking into the camera, is a look of complicity, a look of safety. The stream of consciousness that characterized Woolf's style is rendered through the direct relationship that is established between Orlando and the camera from the very outset of the film. Orlando speaks to the camera or looks at the camera to establish, by eye contact, communicative intercourse with the audience. Orlando's frequent addressing the camera also breaks the spectator-subjects “identification with camera as a point of a sure and central embracing view”. [...] When looking back, Orlando shares visual pleasure with the viewer. When looking into the camera, Swinton directs his/her pleasure-feelings to an invisible audience of which he/she is constantly aware³³².

In riferimento alla scena in questione, l'impronta interpretativa dell'attrice sembra - attraverso il suo sguardo in macchina - non suggerire alcuna angoscia, alcuna ansia per il rilevato cambiamento; al contrario, pare trasmettere quasi una sorta di rasserenante liberazione da ogni maschera, ogni parrucca, ogni finzione dentro la quale, fino a quel momento, Orlando è stata costretta a vivere.

A tal proposito, vale la pena sottolineare che la battuta citata che chiude la scena in questione («Solo il sesso è diverso»), è già presente nel romanzo: si tratta, in definitiva, di un momento chiave della narrazione e la perfetta restituzione del testo originale rivela l'intenzione della regista di tradurre con fedeltà i passaggi essenziali contenuti nel romanzo. Il settimo giorno coincide, infatti, con una nuova alba, forse addirittura con un nuovo romanzo o un nuovo film, nei quali si è chiuso il primo ciclo narrativo delle gesta di Orlando uomo e si apre un secondo ciclo che vede Orlando donna nel mondo; un lungo passo centrale della sua vicenda, quello della trasformazione, che mette in relazione il passato ed il futuro della narrazione, oltre che del personaggio.

³³² C. Degli Esposti, *Sally Potter's Orlando*, op. cit., pp. 82-83.

Dunque, come già accennato in precedenza, se la Woolf preferisce avvolgere la trasformazione di Orlando in un velo di mistero, esplicitato attraverso le figure delle Parche, la Potter sceglie invece di far raccontare il cambiamento di sesso del protagonista proprio a quell'immagine rinviata dallo specchio.

Non la luce delle candele, ma quella del nuovo giorno rivela ad Orlando la sua vera natura riflessa allo specchio: ciò che questo specchio restituisce è infatti il corpo di una donna, un'ombra di sogno, un'*imago*, direbbe Lacan, in cui narcisismo e voyeurismo finiscono per confondersi. Secondo la nota tesi contenuta nei suoi *Scritti*, Lacan afferma che guardandosi allo specchio il bambino vede la propria perfezione motoria, la propria forma come interezza ed unità; ma allo stesso tempo nello specchio egli coglie anche la propria ombra, vede il fantasma della propria imperfezione motoria, del suo corpo in frammenti. «Nel vedersi come sarà da adulto, proiettato nel futuro, il bambino si vede come era stata da piccolo, nel passato, in un'immagine presente di momentanea unità e alienazione insieme»³³³. Allo stesso modo, Orlando, una volta riflessa allo specchio, interiorizza lo sguardo dell'Altro, vedendo il mondo al contrario e vivendo come presente il proprio passato. Non a caso, infatti, gli eventi che si susseguono nella seconda parte sia del romanzo che del film appaiono speculari e “doppi” rispetto a quelli incontrati nella prima metà.

Come hanno giustamente osservato in molti, lo specchio, infine, non confonde soltanto il destro con il sinistro, ma anche il significante con il significato, la natura maschile con quella femminile di Orlando, che appaiono come due facce della stessa medaglia: esso, dunque, ribalta l'immagine riflessa, permettendo così di ipotizzare che «la donna Orlando guarda dalla seconda metà la prima metà della propria storia»³³⁴: una storia che in fondo la “ri-guarda”.

Ed è proprio nello specchio, ovvero in questo luogo dal confine labile, che si incontrano la teoria lacaniana e quella levinassiana sul concetto di alterità:

Proprio nella vita civile si trovano le tracce di questa relazione con l'altro che bisogna cercare nella sua forma originaria. Esiste una situazione in cui l'altro non possieda l'alterità soltanto come il rovescio della sua identità, in cui non obbedisca soltanto alla legge platonica della partecipazione, secondo la quale ogni termine contiene qualcosa dello stesso e proprio per questo anche qualcosa dell'altro? Non ci potrebbe forse essere una situazione in cui l'alterità caratterizzi un essere a titolo positivo, come un'essenza? Di che genere è l'alterità che non entra assolutamente nell'opposizione delle due specie del medesimo

³³³ J. Lacan, *Scritti*, vol. I, Milano, Fabbri, 2007, p. 65.

³³⁴ C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., p. 43.

genere? Io penso che il contrario assolutamente contrario, la cui contrarietà non è modificata in nulla dalla relazione che si può stabilire fra esso e il suo correlativo, la contrarietà che permette al termine di restare assolutamente altro è la *femminilità*³³⁵.

L'altro, l'assolutamente altro, è dunque per Lévinas la *femminilità*; concetto, questo, che la Woolf doveva aver intuito quando immaginava un personaggio che a metà della sua storia mutasse sesso per divenire "rivoluzionariamente" donna.

È possibile, infine, affermare che lo specchio, elemento centrale sia al testo letterario che a quello filmico, se da un lato appartiene alla tradizione del "doppio", alla dialettica platonica che trova la conciliazione degli opposti tanto nel mito dell'androgino quanto nella rappresentazione dell'anima, dall'altro apre ad una serie di speculazioni pressoché illimitate, poiché supera la dicotomia tra lo stesso e l'Altro, promuovendo - nel caso di Orlando - la pluralità di un soggetto per il quale l'indomani è l'inizio di una nuova esistenza. Attraverso lo specchio, strumento di esplorazione del sé e figurativizzazione della molteplicità dell'io, Orlando prende dunque coscienza della fenomenologia del suo aspetto, assumendo il riflesso della sua immagine come sintomatico della propria essenza più intima. Lo specchio, quindi, come constatazione di presenza, rivelatore di identità³³⁶.

Ulteriore elemento di congiunzione fra i due tipi di "testi" analizzati è proprio il fatto che la trasformazione sessuale di Orlando appaia come un qualcosa di assolutamente naturale, che non intacca in alcun modo quelli che sono i tratti essenziali della sua personalità. A tal proposito, leggiamo dal romanzo:

Orlando - vano sarebbe stato negarlo - era diventato donna. Ma sotto ogni altro rapporto, Orlando rimaneva tale e quale a quello di prima. Il mutamento di sesso poteva bensì alterare l'avvenire dei due Orlando, ma per nulla affatto la loro personalità. I due visi rimasero, come lo provano i ritratti, perfettamente simili. Ella [...] poté dunque, nella sua memoria, risalire il corso degli eventi del suo passato, senza incontrare alcun ostacolo³³⁷.

L'invarianza dei tratti essenziali che connotano la personalità e, in particolare, il volto di Orlando, ha probabilmente nell'adattamento cinematografico della Potter anche la funzione non solo di evitare di creare una frattura visiva troppo evidente con quanto

³³⁵ E. Lévinas, *Il tempo e l'altro*, op. cit., pp. 54-55.

³³⁶ Per un maggior approfondimento sulla funzione svolta dallo specchio e su i suoi significati al cinema si rimanda alla lettura di P. Basso, *I confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau, 2003, in particolare il cap. IX dal titolo "Gli specchi nella storia autoriflessiva di cinema", pp. 247-266.

³³⁷ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 123.

mostrato fino a quel momento allo spettatore, ma anche di salvaguardare la coerenza narrativa con quanto dopo verrà narrato.

Al di là, però, dell'aspetto strettamente narrativo, ciò che interessa maggiormente sottolineare alle due autrici è la linea di confine che la trasformazione del personaggio traccerebbe fra l'identità sessuale *strictu sensu* (assieme alle conseguenze che essa implica sul piano delle relazioni sociali), e ciò che invece rappresenta il dato essenziale di una personalità, ovvero "l'identità interiore"; una identità che, è bene precisare, rimane inalterata in seguito al cambio di sesso, anche attraverso l'immutabilità del nome del protagonista e la sua passione per la poesia e la Natura.

Sicché, la dicotomia maschile/femminile sembra investire, nella visione letteraria quanto in quella filmica, il solo piano della socialità e delle relazioni con il mondo esterno, senza mai intaccare la natura essenziale dell'identità di Orlando (o delle identità in generale, se riconosciamo al suo personaggio un valore paradigmatico), per la quale apparire come uomo o come donna agli occhi del mondo sembra non fare alcuna differenza in sé, tant'è che la sua repentina ed inspiegabile trasformazione, come già detto pocanzi, non le procura alcun turbamento, alcun conflitto d'identità. La stessa Woolf, a tal proposito, commenta:

La metamorfosi sembra essersi compiuta senza alcun dolore, nel modo più completo, e con tanta perfezione che Orlando stessa non ne fu minimamente sorpresa. Numerosi sono gli scienziati i quali, nel constatare questo fatto, sostengono che un mutamento di sesso è una cosa contro natura [...] A noi basterà constatare il fatto nudo e crudo. Orlando era stato un uomo fino ai trent'anni; dopo di allora, diventò una donna, e tale è rimasto³³⁸.

II.9 Il nomadismo di Orlando nel testo e nel film

Muovendo dalla crisi post-moderna del soggetto e dalla consapevolezza del ruolo svolto dal fallogocentrismo nell'ambito del pensiero filosofico, Rosi Braidotti propone in un celebre testo del 1995 il concetto di *soggetto nomade* come "rappresentazione teorica più rispondente alla disarticolazione della soggettività contemporanea"³³⁹.

Diversamente da quanto si potrebbe immaginare, il soggetto nomade non rappresenta una identità impegnata alla ricerca di una nuova forma di *logos* entro cui ancorare il proprio essere in perenne movimento, piuttosto interpreta «quel *divenire*

³³⁸ Ivi, p. 125.

³³⁹ Cfr., R. Braidotti, *Soggetto nomade*, op. cit., p. 11.

perpetuo inteso come unica e valida risposta all'ormai innegabile consapevolezza che il soggetto presente è un dato aprioristico rispetto all'atto del conoscere»³⁴⁰.

Nell'opinione della Braidotti, nonostante il post-strutturalismo sia stato il principale artefice di questa rivelazione, un maggiore contributo in merito è stato offerto anche dalle teorie psicoanalitiche, per le quali all'inizio del Novecento muore l'idea di un soggetto unitario, di un Io pensante e trascendente nel pensiero, per lasciare il posto ad un soggetto frammentario e disperso, che si caratterizza per la fondamentale abitudine pre-razionale al pensiero e quindi al desiderio di essere, di sapere, di rappresentare la propria condizione nella sua essenzialità.

Un soggetto, dunque, non come essenza monolitica, definitiva e definita una volta e per tutte, ma piuttosto il luogo di un insieme di esperienze molteplici, complesse e potenzialmente contraddittorie fra loro, nelle quali si sovrappongono infinite variabili come classe sociale, razza, età, preferenze sessuali e così via.

E di questo soggetto nomade, che racchiude metaforicamente quello stile di vita e di conoscenza che fa del *divenire altro* il fondamento della sua identità, la vicenda di Orlando sembra rappresentare un esempio emblematico, mirabile dimostrazione di nomadismo della coscienza che diventa il tratto fondamentale del personaggio novecentesco: una figura, dunque, che non rappresenta soltanto l'essere senza dimora o la condizione di dislocazione obbligata, ma piuttosto una soggettività che "ha abbandonato ogni idea di desiderio o nostalgia di stabilità"³⁴¹.

In transito attraverso il tempo e lo spazio, attraverso la storia ed il *gender*, Orlando è un io nomade, prima uomo poi donna, racchiuso in un corpo mutante, sfiorato appena dall'invecchiamento: «un io-corpo che "sente", inspira, vede e tocca contemporaneamente, che va a caccia di emozioni da provare ed "a caccia di parole" per raccontarsi, che mutando si "riconosce" comunque sempre Orlando nel nome del desiderio di "sentire" e in quello di scrivere»³⁴².

Il "nomade" Orlando raccontato dalle due autrici, si caratterizza infatti per essere un soggetto che tenendo conto delle proprie contraddizioni interiori, "tenta di mediare fra le strutture inconsce del desiderio e le sue scelte politiche consapevoli"³⁴³. Instancabile peregrino in terra straniera, in entrambi i "testi" Orlando rifiuta le forme di comportamento e di pensiero dogmatiche perché socialmente definite, essendo la sua

³⁴⁰ P. Donadi, *Generi. Differenze nelle identità*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 54.

³⁴¹ R. Braidotti, *Soggetto nomade*, op. cit., p. 39.

³⁴² R. Bonadei, *Disarticolando "Io": Virginia Woolf e le stanze della scrittura*, in O. Palusci (a cura di), *La tipografia nel salotto*, op. cit., p. 36.

³⁴³ Cfr., C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., p. 46.

coscienza nomade «essenzialmente una forma di resistenza all'assimilazione o all'omologazione alle modalità dominanti di rappresentazione dell'Io»³⁴⁴.

Così, via ogni formalismo, ogni obbligo sociale. In seguito al cambio di sesso e per nulla turbata dalla sua trasmutazione, Orlando rischia addirittura la morte sia in Persia che in Turchia, perché riluttante ad accettare le regole di vita imposte dalla tradizione di questi paesi. Ella, infatti, trova del tutto naturale indossare abiti “che s'addicono indifferentemente ai due sessi”³⁴⁵, oppure infilarsi un paio di pistole alla cintola e scappare via da Costantinopoli, cavalcando per giorni e giorni in compagnia di uno zingaro alla tribù del quale decide poi di aggregarsi³⁴⁶. La vicinanza a questi nuovi compagni consente alla protagonista di sperimentare - attraverso uno stretto contatto con la Natura - una vita nomadica capace di farle trascorrere giorni ben diversi da quelli vissuti allorquando, uomo, era stato Ambasciatore a Costantinopoli.

Se, infatti, in passato la foresta era “quel luogo fuori-legge, al di fuori di ogni giurisdizione”³⁴⁷, quel luogo di natura in cui il paladino Orlando spesso si “smarriva” alla costante ricerca della propria e dell'altrui realtà, ora l'oasi fra i monti dove i nomadi conducono vita pastorale simboleggia per entrambe le autrici quel luogo naturale in cui non valgono le distinzioni operate dalla cultura occidentale. Non è un caso, infatti, che le civiltà dell'Oriente rappresentate sia nel romanzo che nel film (Russi, Turchi, nomadi), non operando una netta distinzione fra costumi maschili e quelli femminili, sono “prese in prestito” da entrambe le autrici per l'esplorazione di quell'alterità culturale capace di avvicinarsi maggiormente all'ideale androgino del personaggio.

Nel confronto con la tribù dei nomadi, sia l'Orlando letterario che quello filmico comprende però come le differenze culturali rendano impossibile una sua completa assimilazione a quelle stesse persone che l'avevano accolta inizialmente come loro “pari”: essi percepiscono nello sguardo della giovane donna una forma di profonda “diversità”, un indefinito, quasi un altrove metafisico ed incomprensibile che addirittura li spaventa. Con il passare del tempo, i nomadi infatti si accorgono che

Orlando entrava nell'accampamento, si gettava a terra accanto al fuoco e guardava fisso entro le fiamme. Non aveva neppure bisogno di guardare dalla loro parte; essi lo sentivano:

³⁴⁴ Ivi, p. 47.

³⁴⁵ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 129.

³⁴⁶ La parte relativa al viaggio di Orlando in Oriente, è connessa con la biografia di Vita Sakerville-West che nel 1926 era stata sia in Persia che in Iraq, come del resto dimostrano le sue lettere all'amica, cfr., C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., p. 46.

³⁴⁷ Ibidem.

là c'è qualcuno che dubita [...] là c'è qualcuno [...] che vede, vede qualche cosa d'altro³⁴⁸

I nomadi, inoltre, percepiscono nella Natura un Dio pericoloso e vendicativo, da temere; Orlando, invece, per la Natura nutre un sentimento estatico esprimibile soltanto in versi. Il passato, poi, di cui ella tanto si vanta, il nobile lignaggio, «una casa con tante stanze da letto quanti sono i giorni dell'anno»³⁴⁹, per i nomadi, che appartengono ad un popolo millenario i cui possedimenti si estendono da orizzonte a orizzonte, sono ben poca cosa. La “diversità” che separa Orlando dagli zingari è dunque ricondotta attraverso i discorsi chiarificatori dei saggi del gruppo ad una differenza innanzitutto di ordine sociale: come dice la stessa Woolf, «non può una nobildonna, coi suoi soli quattro o cinque secoli di lignaggio, integrarsi con chi invece vanta antenati che avevano innalzato le Piramidi»³⁵⁰. Orlando comprende allora che, dal punto di vista di uno zingaro, un duca non è altro che un profittatore o un brigante, che strappa terra ed averi a chi queste cose tiene in poco conto.

Così, in seguito ad una conversazione con i capi della tribù degli zingari, appare chiaro alla donna che è giunto il momento di abbandonare quella compagnia e di fare ritorno in Inghilterra, per evitare che la situazione possa degenerare. Prima di imbarcarsi per far ritorno a casa come donna, Orlando nasconde in seno la poesia sulla quercia in cui si narra della sua “straordinaria” esistenza e che insieme al nome proprio contribuisce a mantenere integra l'identità del personaggio. Ed è proprio durante il viaggio in nave che Orlando ha il tempo di esplorare e riflettere sulla sua nuova condizione di donna che ha raggiunto una più alta comprensione della propria e dell'altrui realtà, conquistando così la veggenza di Tiresia³⁵¹: la doppia veggenza di chi,

³⁴⁸ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 131.

³⁴⁹ Ivi, p. 133.

³⁵⁰ Ivi, p. 135.

³⁵¹ La mitologia greca ci racconta che Tiresia, figlio di Evereo e della ninfa Cariclo, passeggiando un giorno su di un monte, vede due serpenti che copulano. Turbato da quella scena, decide di uccidere la femmina, inconsapevole che quel gesto lo avrebbe trasformato in quello stesso momento da uomo in donna. Tiresia, così, vive in questa nuova condizione per sette lunghi anni, godendo di tutti i piaceri che una donna possa provare, fino al giorno in cui viene a trovarsi di fronte alla medesima scena dei serpenti. Questa volta, però, decide di uccidere il serpente maschio e in quello stesso istante ritorna ad essere uomo. La leggenda ci narra, inoltre, che un giorno Zeus ed Era discutono animosamente su chi, fra l'uomo e la donna, possa provare in amore più piacere. Non riuscendo a giungere ad una conclusione, dal momento che Zeus sosteneva che fosse la donna mentre Era che fosse l'uomo, decidono entrambi di chiamare in causa Tiresia, considerato l'unico che avrebbe potuto risolvere la disputa avendo egli esperito entrambi i sessi. Interpellato dagli dei, egli rispose che il piacere sessuale si compone di dieci parti: l'uomo ne proverebbe solo una, la donna invece nove; quindi una donna prova un piacere nove volte superiore a quello dell'uomo. Da qui, la collera di Era nei confronti di Tiresia, il quale aveva osato svelare un tale segreto, e la decisione della dea di farlo diventare per sempre cieco. Zeus, però, per ricompensarlo del danno subito, gli concede la facoltà di prevedere il futuro, oltre al dono di vivere ancora per sette

come lei, ha esperito entrambi i segreti di entrambe le nature, quella maschile e quella femminile.

Like Teiresias, Orlando is a restless traveler between sexes. His/her character represents the unity of two entities within one mind and one body, but it seems that Orlando's identity as a woman is privileged over his identity as a man (in Potter's film is never seen naked in his male incarnation, he is never authenticated as a man)³⁵².

Solo così, e cioè solo dopo essere divenuto donna, Orlando arriva a comprendere l'intimità più profonda di Sasha, capendo di amare quest'ultima più di quanto non avesse mai fatto come uomo in passato.

Una nave aveva portato via Sasha, la donna di Orlando, facendo rotta verso Oriente; una nave riporta ora Orlando a casa, donna, dall'Oriente. Non è, dunque, un caso che proprio sulla nave Orlando ricordi con nostalgia la principessa moscovita, così come non è neppure un caso allora che l'uomo di cui si innamora Orlando sulla nave, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine³⁵³ (il quale rappresenta l'opposto speculare di Sasha), sia pronto a salpare verso Sud-Ovest, alla volta di Cape Horn, alla volta cioè "di quel punto dell'orizzonte dove tramonta il sole"³⁵⁴. Grazie all'incontro con quest'uomo, nel film come nel romanzo, il principio femminile si oppone a quello maschile, dunque, come l'Oriente all'Occidente, come la civiltà occidentale si oppone a quella nomadica orientale.

A differenza però del romanzo, il copione della Potter risulta molto più esplicito riguardo al desiderio di Shelmerdine di inseguire il suo sogno di "libertà":

SCENA 56: INTERNO. SERA. GRANDE STANZA

ORLANDO: Vedete, sto per perdere ogni mio avere.

SHELMERDINE: Allora venite con me!

ORLANDO: E voi dove andate?

SHELMERDINE: Torno in America, come spira il vento di sud-ovest.

generazioni. Nel panorama letterario sia antico che moderno, la storia di Tiresia è stata ripresa fra gli altri da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*, da Stazio nella *Tebaide*, da Sofocle nell'*Edipo re*, da Omero nel X libro dell'*Odissea*, da Thomas Stearns Eliot nel suo *The Waste Land*, e anche da Dante Alighieri che, pur non facendo cenno alle sue arti divinatorie ma solo al suo prodigioso cambio di sesso, pone l'indovino nella quarta bolgia dell'ottavo cerchio dei fraudolenti nell'*Inferno*. Per ulteriori approfondimenti sul mito di Tiresia e sulla trattazione della sua vicenda in testi letterari e non, si rimanda alla lettura di E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

³⁵² C. Degli Esposti, *Sally Potter's Orlando*, op. cit., p. 86.

³⁵³ L'impiego di nomi propri che rasentano il grottesco sembra essere una delle caratteristiche di tutto il romanzo.

³⁵⁴ V. Woolf, op. cit., p. 145.

ORLANDO: America? Sono stata all'estero, ma in Oriente³⁵⁵.

Rispetto a quanto accade nel romanzo, la scelta della regista è dunque tutta votata ad una maggiore attualizzazione del *plot*, che la spinge a scegliere di optare per il “sogno americano”, invece che per le imprese coloniali cui allude esplicitamente la Woolf, quando afferma che «the British Empire came into existence»³⁵⁶. Ne consegue che il testo originale non risulta affatto tradito, semmai in quello filmico vi si coglie più nitidamente quell'opposizione tra Est ed Ovest, fra cultura nomadica e cultura occidentale di cui a lungo si parla nel romanzo.

Come giustamente è stato sottolineato dalla critica, sebbene l'incontro con i nomadi, con un popolo “altro”, segni lo scontro fra due culture differenti,

ciò che accomuna Orlando ai nomadi è proprio il *nomadismo*. La metamorfosi che Orlando subisce è il segno di un'*identità nomadica*, che abita diverse possibilità. Lui/lei, infatti, non è soltanto uomo o donna: fino a questo punto del romanzo è stato/a il favorito della Regina, un frequentatore di osterie, ambasciatore a Costantinopoli, marito di una zingara dal nome Rosita Pepita, duca, nomade, donna. Ha cioè interpretato ruoli differenti, ciascuno dei quali richiedeva una maschera e un *abito* adatto³⁵⁷.

Questo camaleontico mutare d'abito, questo mutamento di personalità che caratterizza il personaggio, è molto vicino all'idea di *nomadismo* elaborata anche da Gilles Deleuze, le cui riflessioni hanno contribuito non poco al dibattito sull'alterità sviluppatosi in seno alla cultura europea (e non solo) degli ultimi vent'anni. L'idea di nomadismo di Deleuze (ripresa poi da Felice Guattari) è associata soprattutto alla figura del *rizoma*. In particolare, il rizoma è

è una radice che, invece di dare origine a successive biforcazioni e estendersi verticalmente in profondità, si sviluppa orizzontalmente dando origine a germogli perenni sotterranei, con l'aspetto di radici. Il rizoma è fusto, radice e germoglio a un tempo; è unità e molteplicità insieme³⁵⁸.

Nell'elaborazione di un pensiero nomade, espressa maggiormente da Deleuze nel testo *Differenza e ripetizione*, il rizoma, grazie proprio alla sua molteplicità e dunque alla mancanza di punti o posizioni fisse, appare come un qualcosa in cui

³⁵⁵ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 53.

³⁵⁶ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 147.

³⁵⁷ C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., pp. 47-48, (il corsivo è di chi scrive).

³⁵⁸ G. Deleuze, *L'anti-Edipo: Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvelli, 1997, p. 27.

esistono linee di connessione che fanno saltare ogni struttura, ogni unità prestabilita, ogni unità di misura, a causa del fatto che il rizoma non si lascia surcodificare. Tutte le molteplicità occupano una loro dimensione e questo crea un piano di consistenza a dimensioni crescenti in funzione del numero di connessioni che su di esso si stabiliscono. Questo piano è al di fuori di ogni molteplicità ed è attraverso di esso che possiamo definirle seguendo le linee di fuga o deterritorializzazione attraverso le quali cambiano natura connettendosi ad altre. Quindi è proprio nel formarsi di queste molteplicità che il rizoma acquisisce un senso che va distinto dalla creazione di un qualcosa che assume un significato fisso o assoluto³⁵⁹.

Orlando è rizoma, dal momento che la sua traiettoria identitaria, assieme alla pluralità di aspetti che ne consegue, appare al lettore/spettatore richiamare alla mente lo sviluppo di questa radice. In tale scenario, le pratiche di cambiamento e di spostamento del/la protagonista diventano, attraverso continue negoziazioni ed articolazioni fra il proprio sé ed il mondo esterno, “una forza dinamica capace di dare origine a quel processo di crescita del rizoma, così come di costruzione di nuove tappe di saperi e culture sempre più contingenti e mutevoli”³⁶⁰.

Come è stato giustamente evidenziato dalla critica, nel processo di mutazione che accompagna il percorso identitario del protagonista, il “rizoma” e “nomade” Orlando

attraversa frontiere culturali, fisiche ed immateriali diverse, al fine di poter accedere a sempre più differenti “paesaggi di senso”, tramite i quali il proprio “territorio individuale”, ormai affrancato da vincoli anagrafici indefiniti, diventa così un itinerario multiculturale instabile, disegnato da un poliformismo identitario e da una scomposizione prismatica del sé³⁶¹.

Dalle parole citate si percepisce come mai Deleuze e Guattari, incontrandosi in ciò con un cospicuo versante della critica femminista, includano Virginia Woolf fra le autrici che seppero trovare nella scrittura un potente mezzo per misurare e disorganizzare l’egocentrismo della visione e del linguaggio (ed il fallocentrismo che talvolta lo sostiene), facendo della propria opera (e addirittura della propria vita) «un passaggio, un divenire, tutte le specie di divenire tra età, sessi, elementi e regni»³⁶².

Ed è proprio grazie alla compresenza di più “divenire”, «alla ramificazione di più io che, per contrazione, si coagulano attorno a squarci della sua coscienza»³⁶³, che il

³⁵⁹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997, pp. 39-40.

³⁶⁰ C. Concilio, *Le declinazioni dell’Io*, op. cit., p. 48.

³⁶¹ Ivi, p. 49.

³⁶² G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, sez. II, Roma, Castelvecchi, 1996, p. 170.

³⁶³ R. Bonadei, *Disarticolando “Io”*, in O. Palusci (a cura di), *La tipografia nel salotto*, op. cit., p. 27.

nomadismo di Orlando può rompere anche le configurazioni mentali di maschile e femminile, rivisitandone così i rigidi schemi identitari e ridisegnando una molteplicità di “territorialità mobili ed allo stesso tempo trasportabili”.

In questo senso la dicotomia maschile/femminile, elemento centrale tanto nel testo letterario quanto in quello cinematografico, apre alle due autrici la via ad ulteriori possibilità di concepire l’identità di genere in relazione al nomadismo del/della protagonista.

Se infatti per la Woolf il nomadismo di Orlando è ancora un modello ideale, laddove la realtà storica da lei esperita, parla di un maschile e di un femminile ancora fortemente circoscritti ai loro ruoli tradizionali (con tutti i vantaggi e gli svantaggi che gli stessi implicano), nella visione poetica della Potter, che ha culturalmente - per ragioni cronologiche - interiorizzato questa dimensione *nomadica* dell’identità in chiave moderna, Orlando al contrario non appare mai marcatamente né uomo né donna (nonostante il cambiamento di sesso e/o di vesti), ma costantemente androgino: alla sua trasformazione, potremmo dire, non corrisponde una reale progressione “dialettica” del personaggio.

La diversità, dunque, che per la Woolf è un dato sostanzialmente conflittuale e marcato su posizioni in cui, almeno nelle apparenze, non esistono ambiguità fra le categorie di genere, diventa per la Potter una sorta di illusione di natura prettamente culturale che viene meno allorquando la predisposizione naturale all’amicizia (tema “spurio” rispetto al romanzo, di cui si trova cenno, ad esempio, nell’incontro tra Orlando e il Principe del paese orientale) apre il varco ad ogni possibile relazione. Leggiamo infatti dalla sceneggiatura:



SCENA 39: ESTERNO, GIORNO, DESERTO

PRINCIPE: Siete triste? Capisco. Siete vittima dell’amore.

ORLANDO: (riferendosi alle donne) Esse non sono come noi uomini.

PRINCIPE: Donne. È stato detto: l’uomo dovrebbe venerare il dio custode che le creò, unico essere, e creò di ugual natura la sua compagna. E da questi due esseri, spargendone i semi, innumerevoli uomini e donne. Dunque Orlando, ora dobbiamo brindare all’amore fraterno.

ORLANDO: Agli uomini e alle loro virtù. Lealtà, coraggio...³⁶⁴

³⁶⁴ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 49.

II.10 L'identità di *gender* fra abiti e travestimenti

La nuova condizione seguita al cambiamento di sesso, offre a Lady Orlando lo spunto per una lunga riflessione sull'opportunità ed i vantaggi dell'essere uomo o dell'essere donna: privilegi che, almeno per ciò che riguarda la categoria del femminile, ai suoi occhi non appaiono affatto interessanti. Anzi, la prospettiva di una vita “pigra e piacevole” che la sua nuova condizione potrebbe garantirle, non cancella affatto l'insofferenza provata per vesti ingombranti che le impediscono gli agili movimenti di un tempo. Ma Orlando sembra conoscere bene l'arte del travestimento



ed ecco allora che ella spesso decida di indossare i vecchi vestiti da uomo per uscire in piena notte per le strade di Londra a caccia di avventure, o anche per far credere che le sue poesie siano state scritte da un cugino, sotto le cui sembianze si nasconde la stessa Orlando.

Dalla perfetta combinazione fra esperienza di vita e creazione letteraria, l'Orlando della Woolf (attraverso cui l'autrice rappresenta l'amica Vita Sackville-West, la quale spesso si mostrava in pubblico in abiti dell'altro sesso), rappresenta dunque una soggettività che nel transitare da sembianze maschili a quelle femminili diviene consapevole del formidabile potere delle apparenze, trovando così il senso di una propria identità profonda e di una continuità di sé al di là delle metamorfosi apparenti, al di sotto di abiti e maschere.

Ella, infatti, è costretta dall'esperienza della femminilità non solo a prendere atto delle conseguenze sociali del suo cambiamento, ma anche a riconoscere quanto fossero infondate le sue convinzioni sulle donne, comprendendo infine come l'immagine che l'un sesso ha dell'altro derivi ormai da una visione storicamente determinata: non è la natura a rendere le donne docili ed eleganti, ma l'esercizio consapevole e faticoso di una disciplina tediosa. Orlando, infatti,

ricordava come, ai tempi in cui era un giovanotto, avesse sostenuto che le donne debbono essere obbedienti, caste, profumate e squisitamente acconciate. “Ora, bisogna che soddisfi con la mia persona a queste esigenze” pensò; perché le donne (a giudicare dalla mia breve esperienza del sesso) non sono né obbedienti, né caste, né profumate, né squisitamente acconciate, per natura. Sono grazie che possono giungere a possedere [...] soltanto per mezzo della più rigida disciplina³⁶⁵.

Il concetto della Woolf appare abbastanza evidente: la differenza fra uomini e donne non è una promessa biologica, quanto piuttosto un esito delle norme della società dei Padri. Pertanto, esiste un modello di femminile ed esistono delle aspettative rispetto a questo modello. Configurarsi come donna, sul piano delle relazioni sociali, è un qualcosa che non ha nulla a che fare con le qualità naturali, ma piuttosto con la scelta di esprimere queste ultime attraverso un esercizio di adesione alle aspettative connesse ad un modello culturale, che a sua volta implica anche l'adozione di un abbigliamento conforme a quel ruolo. D'altro canto, “sono le aspettative del mondo esterno a determinare l'identità dell'individuo, non certamente l'individuo stesso”³⁶⁶; ed è la stessa Woolf a dimostrarlo con ironia nella scena dell'incontro di Orlando donna (ma in abiti maschili) con una prostituta, la quale si comporta come se Orlando fosse un uomo, scrivendo a tal proposito: «sono gli abiti che indossano noi e non il contrario»³⁶⁷.

Come giustamente hanno osservato in molti, in questo gioco di aspettative l'abito ricopre dunque un ruolo fondamentale, perché è il luogo di incontro e di negoziato tra noi ed il mondo esterno, il primo segnale che l'individuo manifesta nelle sue relazioni interpersonali più immediate. Attraverso gli abiti, è possibile infatti esprimere la propria identità, «che è sempre il risultato di complesse traiettorie, conscie ed inconscie, tra individuale e sociale, tra privato e pubblico: sono gli abiti, dunque, a rendere la superficie del nostro corpo culturalmente (e sessualmente) visibile»³⁶⁸.

A tal proposito, è opportuno precisare che con il termine “abito” le studiose di genere si riferiscono anzitutto ad un involucro che si sovrappone ad un altro: la pelle. Se quest'ultima rende assolutamente l'individuo unico rispetto agli altri, in quanto il corpo rappresenta senza alcun dubbio quanto di più particolare si possiede,

³⁶⁵ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 142.

³⁶⁶ Cfr., C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., p. 53.

³⁶⁷ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 172.

³⁶⁸ A. Pirri, *Travestimenti, travisamenti, tradimenti*, in L. Guidi, A. Lamarra (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Napoli, Filema, 2003, p. 124.

il vestito permette invece di partecipare della collettività, di essere uno e molti contemporaneamente. Esso ha peculiarità opposte: nasconde e segnala, separa e unifica, è un'interfaccia che funziona su un doppio versante, quello di dare piacere-sicurezza a chi lo indossa, e insieme di trasformare, rappresentare e comunicare messaggi psichici ed emotivi di una persona tramite elementi comprensibili a prima vista dal mondo esterno³⁶⁹.

Dalle parole citate si evince chiaramente che la scelta di un abito piuttosto che un altro costituisce, insomma, il primo atto identitario che un individuo quotidianamente compie al fine di mettere in risalto non solo i propri comportamenti sessuali, ma anche di “prendere in giro i valori umani convenzionali, intervenendo sui segni di quel sistema sessuale, economicamente e moralmente stratificato, che gli abiti stessi rappresentano”³⁷⁰.

Le riflessioni che la Woolf attribuisce ad Orlando nelle pagine del romanzo a proposito degli abiti, mostrano quanta consapevolezza l'autrice avesse circa questo elementare meccanismo di comunicazione, nella definizione non solo dei ruoli di genere, ma anche di quelli sociali:

Per quanto sembrino cose di secondaria importanza, la missione degli abiti non è soltanto quella di tenerci caldo. Essi cambiano l'aspetto del mondo ai nostri occhi, e cambiano noi agli occhi del mondo. [...] Così si potrebbe sostenere con qualche ragione che sono gli abiti che portano noi, e non noi che portiamo gli abiti; noi possiamo far sì che essi modellino per bene un braccio, o il petto, ma essi modellano il nostro cuore, i nostri cervelli, le nostre lingue a piacer loro³⁷¹.

A dimostrazione di ciò, la Woolf utilizza spesso i ritratti di Vita, ora in abito maschile, ora in quello femminile, per (di)mostrare che se la mano di Vita-Orlando donna non “fosse occupata a evitare che il raso le scivoli dalle spalle”, potrebbe essere “libera di brandire una spada”, come in effetti fa Vita-Orlando nel ritratto maschile, concludendo così tanto il suo ragionamento quanto il suo raffronto con una riflessione: «se uomini e donne indossassero gli stessi abiti, forse il loro aspetto potrebbe essere identico»³⁷².

Qui la voce narrante sembra aderire a quella visione performativa dell'identità di genere che avrebbe trovato la sua massima espressione in uno degli studi più noti degli

³⁶⁹ F. Molino, *Cambiare vestito o cambiare corpo? Transessualità: il corpo, un vestito per la mente*, in *ivi*, p. 101.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 102.

³⁷¹ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 171.

³⁷² *Ivi*, p. 189.

ultimi decenni, ovvero *Scambi di genere* della filosofa americana Judith Butler. Nel testo, già preso in considerazione in precedenza, la teorica sostiene inoltre che tutte le identità di genere sono di fatto delle “*performance* analogamente inautentiche”³⁷³, e dunque adottare modi e abiti convenzionalmente associati dell’altro sesso permette di mettere in primo piano l’aleatorietà di ogni configurazione identitaria. Tali configurazioni costituiscono, perlopiù, il prodotto di complesse operazioni di rappresentazioni in cui il soggetto agente - uomo o donna che sia, ed a prescindere dal ruolo che è chiamato a svolgere - “*inscena interagendo con gli altri attori della sua équipe*”³⁷⁴.

Secondo la lettura proposta dalla Butler, il travestimento mediante la messa in scena del genere svolge un’importante funzione culturale e politica in quanto «destabilizza le distinzioni fra naturale e artificiale, fra profondità e superficie, fra interiore ed esteriore, attraverso cui il discorso dei generi opera quasi sempre»³⁷⁵. Si tratterebbe di una destabilizzazione necessaria, se si vuole poi procedere alla ridefinizione dei ruoli e delle identità. Da ciò, ne conseguirebbe che “*vestirsi*” è il primo passo formale che si compie verso la definizione dell’identità, così come “*travestirsi*” rappresenta quello per la ridefinizione dell’identità, una ridefinizione che può nascere da un ventaglio molto ampio di bisogni, ai cui estremi ritroviamo, da una parte, il carattere della pura e liberatoria ludicità, dall’altro, quello della ribellione ad ordini, ruoli, identità imposte dalle convenzioni sociali e culturali.

Nella vicenda di Orlando, questo bisogno sembra assumere in entrambi i “*testi*” in questione tutte le sfumature possibili, lasciando intravedere un discorso che investe, da un lato, una riflessione sulla fragilità della barriera comunemente percepita tra i due sessi e, dall’altro, quella sulla normatività del genere sul piano dei costrutti sociali. Muovendo da tali riflessioni, si evince chiaramente che il gioco del cambiamento di abiti rappresenti, per entrambe le autrici, l’aspetto più immediatamente percepibile della lotta che il/la protagonista porta avanti per liberarsi dai vincoli imposti da quella costruzione sociale delle identità, che si basa anche sulla valenza conferita all’abbigliamento in quanto espressione esteriore del proprio sé. Si tratta, in definitiva, di una lotta in cui il binarismo maschile/femminile giunge a configurarsi come possibilità interpretativa che rifiuta l’anatomia come destino e l’esclusione dell’uno a

³⁷³ Cfr., J. Butler, *Scambi di genere*, op. cit., p. XXXI.

³⁷⁴ Cfr., E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1999, in particolare il capitolo intitolato *Rappresentazioni*, pp. 29-94.

³⁷⁵ J. Butler, *Scambi di genere*, op. cit., p. XXXVI.

discapito dell'altra (o viceversa), "per abbracciare forme di differenziazione liquide, mutanti e cangianti"³⁷⁶. Differenze che, come nel modello linguistico saussuriano, producono significato solo in relazione o in assenza di valori assoluti.

Come già affermato in precedenza, nel romanzo della Woolf quasi tutti i personaggi nascono da una natura duplice e ambigua, espressa anche attraverso la descrizione dei loro abiti, a cui spetta il compito di camuffare le vere sembianze dei protagonisti: "donne" che sembrano uomini (la regina Elisabetta innanzitutto), donne che sembrano "androgini" (come la stessa Sasha), o ancora "donne" che si rivelano uomini (come nel caso dell'Arciduca): uno spettro di opzioni, dunque, che in Orlando sembra trovare tutte le possibilità combinatorie e tutte potenzialmente mai definitive.

In particolare, per ciò che riguarda l'Orlando della Woolf è interessante osservare come il cambiamento d'abiti sembri non assumere mai le sembianze di una pratica conclusa: anche dopo che ella è divenuta donna, Orlando continuerà ad indossare, talvolta, gli abiti maschili, apparentemente per potere continuare a godere dei privilegi che per convenzione sociale sono destinati ai maschi, ma, sostanzialmente, per esplorare in totale libertà altre possibilità esistenziali ed esperire così incontri già fatti (come ad esempio quelli con le prostitute), in modo da poterli rileggere con "altri" occhi.

La volontà di indipendenza da ogni pregiudizio e il rifiuto di ogni conformismo in nome della libertà di spirito che caratterizzano la figura di Orlando, sembrano inoltre accostare l'esperienza di vita del personaggio a quella della *grande dame* del romanzo francese, ovvero Amandine-Lucie-Aurore Dupin, alias George Sand, la quale, «ripetendo lo stratagemma adottato dalla madre e prima ancora da tante altre donne, comprese bene l'importanza di travestire il corpo e la voce per accedere ad un sé che il mondo negava loro»³⁷⁷; importanza espressa con frequenza rivelatrice dalla stessa scrittrice francese nella sua *Histoire de ma vie* del 1879:

Perciò mi feci fare una redingote-guerite (il lungo soprabito senza forma, che portavano gli uomini intorno al 1830) di pesante panno grigio, con pantaloni e panciotti in tinta. Aggiungendovi un cappello grigio e una grande cravatta di lana. [...] Mi è impossibile descrivere la gioia che mi davano gli stivali: li avrei tenuti volentieri anche per dormire [...] Con quei tacchetti rinforzati in metallo potevo camminare sicura e correre da un capo all'altro di Parigi. Mi sembrava che avrei anche potuto farci il giro del mondo. Senza contare che i miei abiti non avevano paura di nulla: uscivo con qualunque tempo, rientravo

³⁷⁶ P. Dobrilla, *Orlando come l'acqua*, in O. Palusci (a cura di), *La tipografia nel salotto*, op. cit., p. 204.

³⁷⁷ A. Lamarra, *Introduzione*, in L. Guidi, A. Lamarra (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi*, op. cit., p. 150.

a qualunque ora, sedevo in platea a teatro, perché nessuno mi guardava, e nessuno indovinava che si trattava di un travestimento. [...] Non ero più una *dama*, ma non ero neppure un *gentiluomo*... Nessuno mi conosceva, nessuno mi guardava, nessuno trovava da criticarmi; non ero che un atomo perso in quella folla immensa³⁷⁸.

Questa attitudine al travestimento, esperienza significativa e determinante per l'io femminile in tutte le culture ed in tutte le epoche, se da un lato è adottata da George Sand e dallo stesso Orlando «per aggirare i vincoli e neutralizzare la cultura del limite tracciata dalla società dei Padri»³⁷⁹, dall'altro assume - in particolare nelle pagine del romanzo - il sapore del gioco, diventando al contempo espressione di quell'irriducibile desiderio di totalità, di rimessa in discussione, di riesplorazione identitaria.

Ora, se nel testo della Woolf questo continuo travestimento tende a suggerire numerosi significati, non ultimo dei quali la necessità del travestimento stesso ai fini di una "corretta" esecuzione delle *routines* sociali, nel film della Potter, invece, la mutazione degli abiti da maschili a femminili avviene con una diversa linearità. Mancano intanto i "ritorni all'indietro" (l'Orlando della Potter, divenuta donna, non indosserà mai più abiti maschili) ma, soprattutto, ciò che distingue l'impiego dell'abito nella versione filmica della vicenda, è il carattere di circolarità che tale impiego suggerisce, e che risulta essere perfettamente coerente con la diversa modulazione che la regista ha inteso dare al personaggio, rispetto all'originale³⁸⁰.

A tal proposito, vale la pena sottolineare il fatto che se l'Orlando della Potter appare in abiti androgini soltanto all'inizio ed alla fine del film (laddove nello sviluppo centrale lo/la vedremo in abiti marcatamente maschili e/o femminili), quello della Woolf, al contrario, lascia intuire abiti maschili quando il personaggio è uomo, femminili quando muterà di sesso, per poi tornare - come già detto - ad indossare talvolta abiti maschili anche quando è diventata donna, o almeno fino a quando il costume dell'età Vittoriana, con le sue forti imposizioni sociali, non la annichilirà, costringendola a configurarsi nell'aspetto come donna a tutti gli effetti.

³⁷⁸ Il brano citato si trova in E. Moers, *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979, pp. 29-29, e ripreso da A. Lamarra in *ivi*, p. 149.

³⁷⁹ *Ivi*, pp. 150-151.

³⁸⁰ Cfr., J. Pidduck, *Travels with Sally Potter's Orlando: Gender, Narrative, Movement*, in «Screen», vol. 38, n. 2, 1997, p. 176.

Inoltre, se negli abiti della fase maschile di Orlando si rilevano alcuni tratti di femminilità, ciò non dipende dalla sua natura androgina (che d'altronde ancora non si è palesata in maniera inequivocabile), quanto piuttosto dalle mode del tempo (l'uso di calze di seta o di parrucche, ad esempio, anche per gli uomini) che impongono abiti in cui le differenze sessuali appaiono leggermente più sfumate di quanto non accadrà, poi, nell'Ottocento. È proprio durante questo secolo, infatti, che «l'abbigliamento crea una rigida divisione fra i sessi, attribuendo al maschile autonomia, libertà di movimento ed autenticità; al femminile, invece, dipendenza, scarsa mobilità e non-autenticità»³⁸¹.



Semplificando il raffronto fra le due autrici, è possibile dunque affermare che nella versione filmica della Potter assistiamo ad un Orlando in abiti prima androgini, poi maschili (con quel tanto di femminilità legato alle mode del tempo), poi femminili, infine nuovamente androgini; in quella letteraria della Woolf “immaginiamo” (sulla base di pochi indizi descrittivi che la scrittrice offre) un Orlando in abiti prima maschili, poi femminili, poi maschili e poi definitivamente femminili.

³⁸¹ A. Pirri, *Travestimenti, travisamenti, tradimenti*, in L. Guidi, A. Lamarra (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi*, op. cit., p. 137.

Questa diversa modalità di raffigurazione del personaggio, suggerirebbe quindi il profilo di due soggettività (l'Orlando della Woolf e quello della Potter) che tracciano il loro percorso identitario in maniera probabilmente analoga, ma partendo da posizioni "culturali" diverse, che esprimono in qualche modo anche le differenti visioni di genere delle due autrici. Per l'Orlando della Potter, come già detto altrove, l'androginia è un



dato acquisito e metabolizzato già in partenza: Orlando è già potenzialmente un androgino (è quasi una qualità "innata"), ma si tratta di una potenzialità che, per potersi "attualizzare", dovrà prima attraversare le differenze di genere, esperire le "parzialità" che ogni distinzione, sessuale e non, impone. Sembra quasi un percorso, quello disegnato dalla regista, tracciato in partenza, il cui esito è già tutto nelle



premesse. In questo senso, la mutazione d'abito nel film non si accompagna ad alcun conflitto: l'Orlando della Potter sembra infatti quasi "giocare" con gli abiti che di volta in volta indossa, senza denunciare alcun impaccio particolare e, soprattutto, senza mai calarsi in essi completamente, né quando è uomo, né, ancor meno, quando è

donna. Decisamente umoristica, a tal proposito, è la scena del film in cui ella vaga per i corridoi del suo palazzo, con un enorme abito che le impedisce di muoversi agevolmente tra la mobilia coperta e accantonata alla rinfusa. Altrettanto indicativa è la scena del salotto letterario in cui Lady Orlando, vestita da impeccabile dama, sembra quasi che indossi il suo costume come "disguised to participate to a Venetian Carnival"³⁸²: nulla che ella dica o compia nei gesti, appare conforme al "femminile"

³⁸² C. Degli Esposti, *Sally Potter's Orlando*, op. cit., p. 84.

suggerito dal suo abito e “intonato” alle attese relazionali dei suoi interlocutori maschi. In sostanza, appare evidente che la dimensione naturale dell’Orlando della Potter sia quella della pura nudità, della pelle (cui è dedicata la scena dello specchio), ovvero quella di un “costume” che azzeri le differenze sessuali, così come fanno gli abiti con i quali appare il personaggio all’inizio ed alla fine del film.

L’Orlando della Woolf, al contrario, sembra essere molto più consapevole di quanto gli abiti possano determinare le identità e quanto, sul piano delle conseguenze sociali, si renda necessario e talvolta “sostanziale” il travestimento, al punto che questo - solo apparentemente - semplice gesto di scegliere un abito piuttosto che un altro, possa incidere profondamente sul fitto tessuto di riflessi che viene ad istituirsi nelle relazioni fra i generi. L’abito, dunque - nella percezione woolfiana - è in grado persino di istituire nuove prossemiche, nascondimenti, distanze e allontanamenti tra uomo e donna, così come seduzioni e abissi incolmabili fra i due sessi: un discorso alquanto complesso di cui nel film restano poche tracce, probabilmente proprio perché dalla regista già culturalmente acquisito e metabolizzato.

Nella descrizione dei “travestimenti” di Orlando, tra l’altro, la Woolf richiama in controluce quel passaggio epocale che conduce da una più rarefatta distinzione tra maschile e femminile (il Settecento), ad una fase di profonda cesura tra i generi (l’Ottocento) già leggibile negli abiti, lasciando intravedere ciò che nei decenni successivi alla data di pubblicazione del romanzo sarebbe divenuta una linea di tendenza dominante: ovvero l’androginia dei costumi, dell’abbigliamento e del comportamento, che porterà le donne a vestire abiti maschili o praticare sport. Epilogo, questo, di un’androginia intellettuale che da più parti è stata letta in Virginia Woolf come androginia della creazione artistica, capace di spiegare l’*iter* di una scrittura passata attraverso il maschile ed il femminile per divenire esclusivamente scrittura poetica.

In conclusione, è possibile affermare che per la Woolf la ricostruzione storica attraverso i costumi è «teologicamente orientata al raggiungimento di un’identità femminile che si conferma come superiore rispetto a quella maschile»³⁸³: la scelta definitiva di Orlando, non a caso, è un “travestimento femminile”, che tuttavia implica anche l’accettazione, in termini relazionali con l’altro sesso, delle conseguenze sociali che questo tipo di scelta reca con sé.

³⁸³ C. Concilio, *Le declinazioni dell’Io*, op. cit., p. 28.

L'Orlando di Potter, invece, da androgino quale è sin dal suo primo apparire, gioca con l'abbigliamento, indossando abiti che non intaccano la sua ambigua natura e che non denunciano passaggi critici e/o conflittuali, dal momento che, potremmo dire, ciò che doveva trasformarsi, è già trasformato in partenza. La specularità fra la prima apparizione androgina di Orlando ragazzino e l'ultima di Orlando giovane donna «sembra creare una cornice narrativa entro la quale la regista intende racchiudere il motivo dell'androginia, tema centrale dell'intera vicenda»³⁸⁴.

Come è stato giustamente evidenziato dalla critica, il film è per molti aspetti anche sintomatico del momento storico in cui esso ha fatto il suo ingresso nel discorso sociale della sessualità: l'inizio degli anni Novanta. Sono gli anni in cui il tema del travestimento raggiunge il punto di massima visibilità mediatica. Anni in cui la crescente attenzione di Hollywood nei confronti dell'argomento sembra segnalare la diffusione di un interesse di tipo commerciale nei confronti del collasso post-moderno della fiducia nella fissità dei ruoli di genere³⁸⁵. Non solo la letteratura e l'antropologia, ma perfino la psicologia, la filosofia, nonché la storia dedicano in questo periodo un'attenzione senza precedenti a quella che è stata definita "la politica culturale del travestimento". Come spesso accade, la ricchezza del dibattito finisce per incoraggiare la varietà linguistica, e così la pratica del travestimento viene spesso indicata anche con l'espressione *cross-dressing* (un vestirsi, cioè, attraverso le categorie convenzionali di genere), oppure con il termine *drag*, prediletto dalla Butler, con il quale la studiosa intende sottolineare l'atto teatralizzato della reinscrizione e ridefinizione dei significati associati al sesso³⁸⁶.

Nel 1994, la teorica Marjorie Garber dedica al fenomeno un intero volume intitolato *Vested Interests: Cross dressing and Culture Anxiety*³⁸⁷, nel quale si domanda: «Come mai gli osservatori culturali al giorno d'oggi sono ossessionati dal travestimento? Come mai è diventato impossibile prendere in mano un giornale o accendere la televisione o andare al cinema senza incontrare - in una qualche forma - la questione della trasformazione sartoriale di genere?»³⁸⁸

³⁸⁴ Ivi, p. 32.

³⁸⁵ Cfr., M. Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 162.

³⁸⁶ Cfr., V. Gennero, *Euforia queer e disforia di genere da Orlando a Transamerica*, in «La Valle dell'Eden», dossier *Cinema e gender studies*, anno IX, n. 19, Luglio-Dicembre 2007, pp. 69-70.

³⁸⁷ Cfr., M. Garber, *Vested Interests: Cross dressing and Culture Anxiety*, New York, Harper Collins, 1994.

³⁸⁸ Ivi, p. 7.

Le motivazioni di tale attenzione quasi ossessiva sono analizzate dalla Garber a partire dalla convinzione che il travestimento rappresenti la metafora ideale delle nuove forme assunte dal rapporto fra genere, sesso e sessualità. In un momento storico segnato in profondità dall'impatto della teoria post-strutturalista, il rovesciamento delle convenzioni di genere del *drag*, ad esempio, rimanda alla necessità di decostruire ogni forma di binarismo: «l'attuale popolarità del *cross-dressing* come tema - sia a livello artistico sia a livello teorico - rappresenta il riconoscimento della necessità di criticare il pensiero binario, che può essere esplicitato nella contrapposizione fra maschile e femminile, come in quello tra nero e bianco, repubblicano e democratico, sé e altro e così via»³⁸⁹.

L'*Orlando* della Potter rappresenta forse l'esempio cinematografico più emblematico di questo *sartorial gender bending* a cui fa riferimento la Garber, manifesto emblematico di cinema femminista e post-moderno, che grazie al ricorso al travestimento riesce a defamiliarizzare l'iconografia femminile, fino a minare e confonde la struttura maschile della visione.

È oltremodo interessante, infine, far notare che *Orlando* esce nelle sale nel 1992 e nello stesso anno la filosofa della scienza Evelyn Fox Keller invade il mercato editoriale con il suo libro *Secrets of Life/Secrets of Death: Essays on Language, Gender and Science*³⁹⁰, offrendo un contributo decisivo in un settore disciplinare rimasto a lungo indifferente alle riflessioni sull'identità, ovvero quello delle scienze naturali. Nel testo, la studiosa sottolinea come la teoria femminista, rendendo "visibile" il genere come categoria in grado di organizzare e dotare di significato la nostra esperienza del mondo, abbia confutato la tradizionale omologazione di oggettività e maschilità su cui la retorica scientifica è incardinata. Ogni forma di conoscenza, dunque, declina le proprie presunte certezze attraverso la matrice ideologica del genere, come del resto ribadirà la teorica statunitense Donna Haraway, per la quale la natura interseca costantemente la storia per ricordarci che «il genere è un concetto sviluppato per confutare la naturalizzazione della differenza sessuale»³⁹¹. L'identità, dunque, non è più una pelle, bensì un abito che si può anche scegliere e con il quale si può anche giocare. La biologia, insomma, non è destino, è discorso, ed è ciò che sembrano implicitamente

³⁸⁹ Ibidem.

³⁹⁰ Cfr., E. Fox Keller, *Secrets of Life/Secrets of Death: Essays on Language, Gender and Science*, New York, London, 1992.

³⁹¹ D. Haraway, *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 131.

affermare, seppure con accenti diversi, sia l'*Orlando* della Woolf che quello della Potter.

II.11 L'incontro col maschile

Dall'inizio alla fine della storia di Orlando, le due autrici intendono restituirci l'immagine di un personaggio che si sottrae alle tradizionali categorie di genere ed ai compiti ad esse associati; una figura, dunque, che decostruisce, epoca dopo epoca, i ruoli in cui la società tenta di fissarlo/a e che spinge sempre più il maschile verso il femminile (o meglio, verso una femminilizzazione del pensiero), rinunciando così, insieme al sesso, anche ai significati più patriarcali della Storia.

Come già accennato in precedenza, il peso delle costruzioni sociali ma soprattutto delle *convenzioni* (è questo il termine usato dalla Woolf per parlare in particolare dell'amore e del desiderio eterosessuale) diventa assai più gravoso quando Orlando è donna, a causa "della colpevole riluttanza che la struttura umana ha ad adattarsi a quelle convenzioni"³⁹².

Ed è sempre per via delle convenzioni (a cui l'eroe/eroina cerca occasionalmente di sottrarsi) che Shelmerdine, il primo amante di Lady Orlando, non riesce a credere che ella sia una vera donna, così come Orlando non riesce a convincersi che Shelmerdine sia davvero un uomo. I due, infatti, sin dal loro primo incontro si intendono troppo bene per appartenere a sessi opposti.

Apprendiamo dalle pagine del romanzo, pur con poca chiarezza della scena, che Lady Orlando si ritrova all'improvviso fidanzata con quest'uomo conosciuto sulla nave che la riporta a casa, una sorta di principe azzurro che la viene a salvare durante uno dei suoi mancamenti dovuti ad un eccesso di sentimento panico. Ancora una volta, assistiamo ad uno scambio d'identità sessuale fra i personaggi:

Di fatto, benché la loro conoscenza fosse di breve durata, non c'erano voluti più di due secondi per immaginare ogni cosa che potesse avere una certa qual importanza, come sempre accade tra innamorati, e non rimaneva che riempire le lacune di qualche particolare irrilevante, come i loro nomi, il luogo dove abitavano, e se fossero mendicanti o benestanti. [...] "Oh! Shel, non mi abbandonare!" esclamò Orlando. E aggiunse. "Sono pazza d'amore per te". Ma le parole le erano appena uscite di bocca, che un orrendo sospetto si fece strada

³⁹² V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 182.

simultaneamente in entrambi i loro spiriti. “Shel, tu sei una donna!” gridò lei. “Orlando, tu sei un uomo!” gridò lui³⁹³.

Il concetto della Woolf appare a questo punto del discorso abbastanza chiaro: la ragione per cui una donna ed un uomo non si riescono a capire è dovuta alle convenzioni che impongono che la donna si comporti in un certo modo e l'uomo in un altro. In sostanza, «Orlando e Shelmerdine si intendono alla perfezione proprio perché fuoriescono dai ruoli di genere prestabiliti»³⁹⁴, al punto che il loro primo rapporto sessuale è possibile solo a patto di stabilire che si possa scegliere di “non essere un vero uomo”, o al contrario di “essere una vera donna”. Queste parole, «che stanno per qualcosa che in realtà non esiste e che in fondo denaturalizza quello che invece esiste già»³⁹⁵, sottolineano come il genere porti inevitabilmente con sé, come afferma Foucault, l'assottigliamento dell'identità e del corpo ad una «tecnologia politica capillare e altamente complessa»³⁹⁶.

Infatti, attraverso l'incontro col maschile Orlando vede contrapposti e indissolubilmente uniti ad un tempo “love, the bird of paradise e lust the vulture”, in cui l'eros, come sosteneva Platone, riduce a tal punto il duplice ad unità che Orlando riconosce in Shelmerdine qualità femminili e questi in Orlando qualità maschili. Tramite l'incontro col maschile, dunque, l'androginia viene esplorata a più livelli: in primo luogo nella scrittura (sulla scia di Coleridge, che com'è noto fu il primo ad individuare nella funzione creativa - *the androgynous mind* - una qualità androgina), in secondo luogo nell'abbigliamento, di cui la Woolf racconta l'evoluzione nel corso dei secoli, in terzo luogo quale classica rappresentazione dell'Eros.

Come già affermato, la scoperta circa le loro vere identità non ha, dunque, per i due amanti alcuna rilevanza, sicché nel romanzo la conversazione procede piana, a tratti quasi umoristica, fino a quando Orlando viene a conoscenza del fatto che l'unica ragione di vita di quell'uomo è tentare di doppiare il Capo Horn in piena tempesta.

“Cosa vuoi? È la sola cosa che resta da fare, oggiogiorno” disse, timidetto, servendosi enormi cucchiainate di marmellata di fragole. La visione di quel ragazzo [...] il quale succhiava pastiglie alla menta [...] nel bel mezzo della tempesta, [...] fece venire le lacrime

³⁹³ Ivi, p. 230.

³⁹⁴ A. Pirri, *Travestimenti, travisamenti, tradimenti*, in L. Guidi, A. Lamarra (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi*, op. cit., p. 141.

³⁹⁵ G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche*, op. cit., p. 67.

³⁹⁶ M. Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976, p. 29.

agli occhi di Orlando, e le sembrò di non aver mai versato lacrime più dolci in vita sua. “Sono una donna”, pensava, “una vera donna, finalmente”³⁹⁷.

La Woolf rimanda poi al lettore il compito di immaginare il contenuto delle conversazioni dei due amanti, dando solo piccoli indizi che lasciano intuire al lettore un fitto dialogo in uno stile che richiama i romanzi d'appendice e che va avanti per alcuni giorni.

Anche in riferimento al personaggio di Shelmerdine, ed in particolare al significato che le due autrici intendono conferire a tale figura in relazione alla nuova condizione della protagonista, è possibile rintracciare delle sostanziali differenze nei “testi” esaminati.

Come si evince dalle parole citate dal romanzo, lo Shelmerdine della Woolf appare in ciò che dice un personaggio molto più vacuo di quanto poi non lo sia quello della Potter. Nel racconto della Woolf, infatti, la sua mania di passare il Capo Horn risulta essere una pura velleità da uomo annoiato che non ha nulla di meglio da fare. Lo Shelmerdine della Potter, al contrario, argomenta e “nobilita” il suo istinto di viaggiatore, legandolo ad una ricerca di libertà, che peraltro lo accomuna e lo rende vicino ad Orlando nello stesso desiderio. Se dunque l'uomo Shermeldine della Woolf risulta essere sostanzialmente immaturo e ottusamente attaccato ad un sogno velleitario di gloria senza alcun significato, quello della Potter, pur mostrando tutte le sue debolezze e le sue immaturità, è in ogni caso in grado di esprimere e di cogliere il proprio lato femminile, di riconoscere i pensieri di Orlando e, in qualche modo, di somigliarle. In questo senso si potrebbe affermare che quello di Shermeldine è il personaggio che meglio rivela la mutata percezione di genere rilevabile fra le due autrici.

In particolare, la presentazione del personaggio di Shermeldine (interpretato dall'attore Billy Zane) nella sua traduzione filmica presenta nuovamente alcuni tagli rispetto all'originale non privi



³⁹⁷ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 232.

di significato. Anzitutto, manca nella pellicola qualsiasi riferimento alla lunga digressione sulle modificazioni culturali che l'avvento del XIX reca con sé. Come già spiegato in precedenza, ciò accadrebbe perché il senso della Storia ed i riferimenti a circostanze realmente accadute, costituiscono una costante della narrazione woolfiana, che sembra calare sempre le vicende di Orlando nella storicità degli avvenimenti, quasi come se la progressione della Storia corresse parallela al progredire dello sviluppo identitario del personaggio. Questo aspetto viene intenzionalmente a mancare nell'adattamento cinematografico, confermando non solo una percezione di genere da parte della Potter decisamente meno dialettica di quanto non si riscontri nella Woolf, ma anche perché rispecchia la scelta della regista di sostituire tali riferimenti storici con un'aggiunta rispetto al testo di partenza, dal momento che, come lei stessa dichiara, "il suo film, generato dal rizoma *Orlando*, costituisce un testo altro, ovvero una rappresentazione figurativa del romanzo, sua esegesi, interpretazione e sviluppo"³⁹⁸.

Nel film, infatti, Orlando scappa dalle grinfie dell'Arciduca che la vorrebbe a tutti



i costi sposa devota e fedele al suo fianco, fuggendo all'interno di un labirinto di siepi dal quale, con un'ellissi narrativa dal chiaro significato simbolico, la vedremo uscire nuovamente in abiti vittoriani e proiettata in una nuova epoca. Il labirinto, dunque, inteso quale luogo figurale attraverso cui avviene la trasformazione,



consente ad Orlando una metamorfosi, quel salto nel tempo avvenuto già in precedenza in seguito al lungo sonno; tempo scandito questa volta dal mutare di abito dell'eroina:

SCENA 53. ESTERNO. GIORNO. LABIRINTO

ORLANDO cammina furiosamente attraverso il labirinto, girando e rigirandosi fra le alte siepi intagliate. La pallida luce del sole è gradatamente

³⁹⁸ Cfr., Intervista a Sally Potter, in "Contenuti extra", DVD *Orlando*, 2009.

sostituita dall'umidità che la fa turbinare nella nebbia dell'età Vittoriana.

Anche i vestiti di ORLANDO sono cambiati - dalla sua parrucca e dai suoi pallidi vestiti decorati del diciottesimo secolo, alla sua giacca e alla sua crinolina verde scuro³⁹⁹.

Una volta uscita dal labirinto, la lunga corsa di Orlando per campi nebbiosi terminerà con uno svenimento e con una battuta già presente nel romanzo: «Natura Natura, io sono la tua sposa. Prendimi». A questo punto, senza soluzione di continuità con la scena precedente, ecco apparire tra le nebbie della brughiera un cavaliere in suo soccorso (che poi scopriremo essere Shelmerdine):

SCENA 54: ESTERNO. GIORNO. INCONTRO CON SHELMERDINE

SHELMERDINE: Signora siete ferita?

ORLANDO: Signore sono morta.

SHELMERDINE: Morta? È una cosa seria? Posso aiutarla?

ORLANDO: Volete sposarmi?

SHELMERDINE: Volentieri signora, ne sarei ben lieto...ma temo di essermi slogato la caviglia⁴⁰⁰.

Rapidissimo dialogo che, in una scena di poco meno di venti secondi, riassume circa venti pagine del romanzo. Ecco ora i due amanti in un interno vittoriano, borghese, opulento, con Lady Orlando che “serve” il suo salvatore mollemente adagiato sul sofà, porgendogli tazze di latte, lavandogli i piedi, scambiando con egli battute che inizialmente appaiono da romanzo d'appendice, dal sapore parodistico (così come d'altronde accade nel romanzo), che lasciano però posto ad un dialogo in cui l'uomo e la donna sembrano dirsi qualcosa di più “sensato” di quanto non accada nell'opera della Woolf.



³⁹⁹ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 49.

⁴⁰⁰ Da notare il richiamo all'*incipit* del sesto capitolo del romanzo: “Nello spazio di tre secondi e mezzo, tutto era mutato: Orlando s'era rotto la caviglia, s'era innamorata, aveva impalmato Shelmerdine”. La sintesi operata dalla Potter, insomma, accentua ancora di più la rapidità e l'efficacia di quanto descritto in poche righe dalla Woolf.

Leggiamo dalla sceneggiatura, riportata in parte già in precedenza:

SCENA 56: INTERNO. NOTTE. GRANDE STANZA

ORLANDO: Mio dio, ancor non conosco il vostro nome... è strano... eppure sento di sapere tutto di voi...

SHELMERDINE: Quando i simili s'incontrano... mi chiamo Shelmerdine, madame

ORLANDO: Orlando... così, non ci resta che riempire i dettagli insignificanti come...

SHELMERDINE: Cosa facciamo, e così via...

ORLANDO: Ebbene, potete vedere voi stesso quello che ero..." (guardandosi intorno)

SHELMERDINE: Ero?

ORLANDO: Vedete, sto per perdere ogni mio avere

SHELMERDINE: Allora venite con me!

ORLANDO: E voi dove andate?

SHELMERDINE: Torno in America. Come spira il vento di sud-ovest

ORLANDO: America? Sono stata all'estero, ma in Oriente

SHELMERDINE: Allora anche voi sapete quanto sia bello viaggiare, da spirito libero, senza catene sociali o possesso...

ORLANDO: Senza catene? Siete forse un avventuriero di professione?

SHELMERDINE: La mia professione, se così si può dire, è la ricerca della libertà, come ombra fulgente di un sogno immortale che va quando la tempesta dorme...

ORLANDO: L'onda del corso oscuro della vita...

SHELMERDINE: Voi non desiderate un marito...

ORLANDO: Immagino che a volte i vostri viaggi siano rischiosi

SHELMERDINE: ... penso che desideriate un amante

ORLANDO: Avete combattuto in battaglia come un uomo?

SHELMERDINE: Ho combattuto.

ORLANDO: Sangue?

SHELMERDINE: Se necessario, sì. La libertà va presa, la libertà va conquistata.

ORLANDO: Se io fossi uomo...

SHELMERDINE: Voi?

ORLANDO: Forse, non sceglierei di rischiare la mia vita per una causa incerta. Potrei pensare che la libertà conquistata con la morte non sia meritevole. E infatti...

SHELMERDINE: Voi potreste scegliere di non essere un vero uomo, se io fossi donna...

ORLANDO: Voi?

SHELMERDINE: Potrei scegliere di non sacrificare la mia vita alla cura dei miei figli, o dei figli dei miei figli, né di annegare anonimo nella bontà del latte femminile. Invece, diciamo, potrei andare all'estero, in quel caso sarei...

ORLANDO: ...una vera donna⁴⁰¹.

⁴⁰¹ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., pp. 49-51.

È interessante notare come in riferimento alla "scena d'amore" fra Orlando e Shelmerdine (la n. 58), la Potter arrivi a creare una sintassi filmica che sembra invertire quanto teorizzato dalla Mulvey in *Piacere*

La dialettica maschile/femminile, sempre al centro della scrittura della Potter, così come a suo tempo motivo di ispirazione per il racconto della Woolf, raggiunge in questa parte del film il suo apice:

in this instance the myths of demarcated sex differences to which are culture is deeply committed to are exposed. There is not a simple exchange of roles but a questioning of those roles. The questioning of the relation between sex and gender and the suggestion that the characteristics and behaviours prescribed for a particular sex are done so by society and learned through the socialization experience⁴⁰².

Ora, però, se le leggi prescritte della società non contemplano una donna che non si sottomette al destino di un ruolo subalterno, ancora meno tollerano che l'uomo si esponga al rischio di un'eventuale femminilizzazione, «che è al tempo stesso l'angoscia di una virilità incerta»⁴⁰³. Ed è per questo che «quanto più il rischio è sentito come incalzante, tanto più la *cittadella politica*, in cui l'identità maschile si fonda, deve essere rinvigorita dall'essenziale alimento della sua linfa misogina»⁴⁰⁴. Per tale motivo, Orlando - così come Antigone nell'omonima tragedia di Sofocle - verrà cacciata dalla polis, perderà la sua casa e le sue proprietà, proprio nel momento in cui la società è stata doppiamente esposta al pericolo di una femminilizzazione, cagionato dall'ipotetica trasformazione di Shelmerdine in donna e dall'arrivo nella polis di un'altra donna, la figlia di Orlando.

visivo. Come già affermato in precedenza, nel celebre saggio la teorica sostiene che al cinema, in particolare quello classico hollywoodiano, il corpo della donna è attraversato dalla macchina da presa come puro oggetto del desiderio maschile: l'uomo, pertanto, muoverebbe la narrazione, la donna ne resterebbe esclusa. Nella scena in questione, il ruolo giocato da ciascun personaggio appare riservato completamente all'altro sesso: se da un lato, infatti, Orlando rappresenta il vero soggetto dell'azione (osserva, accarezza, bacia il suo amante), dall'altro Shelmerdine figura invece come l'oggetto del desiderio sessuale della donna. La camera indugia sull'uomo e sul suo corpo nudo con inquadrature generalmente riservate a figure femminili, specialmente quando Orlando si siede sul letto accanto a lui, fissandolo in maniera molto intensa. A questo punto del discorso, lo sguardo di Orlando diventa quello della macchina da presa tramite il ricorso alla ripresa in soggettiva: dall'altro lato della camera «he is being watched and express himself (slightly nervous, shifting eyes, slight blush and finally a nervous smile) in a way typically reserved for the objectified woman», cfr., N. Enciso, *Turning the gaze around and Orlando*, in «Journal of Communication Studies», vol. 5, n. 1, 1995, p. 67.

⁴⁰² Ivi, p. 68.

⁴⁰³ A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 52. Nel testo, la Cavarero analizza in dettaglio la vicenda di Antigone nell'omonima tragedia di Sofocle e prende il suo agire ad esempio di opposizione alla tradizionale condizione femminile di inferiorità. La studiosa, inoltre, argomenta in modo convincente che il corpo di Antigone viene cacciato dalle mura della *cittadella politica* messa in allarme dal presentito rischio di una deriva muliebre. Dunque, il destino di Orlando non sembra poi essere così dissimile da quello di Antigone.

⁴⁰⁴ Ibidem.

II.12 Possesso, successo, identità

Attraverso la lettura comparata fra il testo della Woolf e quello della Potter si è avuto modo fin'ora di porre in risalto una serie di modifiche che la regista ha apportato nel suo adattamento cinematografico rispetto al romanzo di partenza. Dove, però, la differenza fra i due *plot* appare più evidente è senza dubbio nella trattazione di alcuni accadimenti che condurranno allo sviluppo di finali dai significati decisamente diversi.

Nel romanzo, la notizia dell'esito favorevole delle sentenze che avevano bloccato i beni di Orlando ed il suo riconoscimento ufficiale di appartenere al sesso femminile, riaprono ad Orlando le porte della società. Ma alla donna tutto questo non sembrerebbe interessare, presa com'è dall'innamoramento per Med (dalla cui voce ama ascoltare i racconti di improbabili imprese eroiche vissute al capo Horn) e dall'intenzione di portare a compimento quel manoscritto che narra le sue insolite vicende.

Il sesto ed ultimo capitolo del romanzo si apre infatti sull'eroina, seduta in casa sua allo scrittoio, che prende atto del fatto che “nello spazio di tre secondi e mezzo, tutto era mutato: Orlando s'era rotto la caviglia, s'era innamorata, aveva impalmato Shelmerdine”⁴⁰⁵.

Ormai sposata, Orlando si sente più sicura di sé, sebbene alcuni dubbi continuino ad attanagliarla: che vuol dire amare un uomo eternamente in procinto di doppiare il capo Horn? Ed è davvero necessario essere sposati per amare una persona? O ancora, si possono amare più persone contemporaneamente, sebbene sposati? L'Amore resta dunque per Orlando una parola sostanzialmente oscura, viepiù che «l'amore come lo definiscono i romanzieri di sesso maschile [...] non ha nulla a che vedere con l'affetto, la fedeltà, la generosità e la poesia. L'amore significa sbarazzarsi della propria gonnella»⁴⁰⁶, così come - si potrebbe aggiungere - tempo addietro s'era sbarazzato delle braghe.

Orlando resta lungamente seduta a meditare e a scrivere il suo manoscritto fin quando, trascorso un tempo indefinito (alcuni decenni presumibilmente, visto che nel testo ritroviamo il riferimento ad una locomotiva), si alza improvvisa, va alla finestra ed esclama: “Finito!” Prende il treno e si reca a Londra, dove ritrova una città confusionaria, un “bailamme senza capo né coda né ragioni particolari: ognuno, uomo o donna che fosse, andava per gli affari suoi”⁴⁰⁷. E lei non sa nemmeno dove dirigersi,

⁴⁰⁵ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 241.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 247.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 252.

sola, in compagnia del suo solo manoscritto, tra una folla rumorosa e spendacciona, tra la quale riconosce all'improvviso una sua vecchia conoscenza: Nick Greene, che col passare dei secoli è riuscito a far fortuna. L'uomo, perfettamente in ghingheri, invita la donna al ristorante, dove - a dispetto delle apparenze mutate - mostra ancora di essere quel cinico opportunista e conservatore che era stato in passato. A tavola, infatti, egli continua a ripetere che i «giorni grandi sono passati. Viviamo in tempi degenerati. Dobbiamo aver caro il passato»⁴⁰⁸, assumendo quell'atteggiamento - già palesato qualche secolo addietro - di "dittatore di biblioteca, di critico sterile che non ama gli scrittori contemporanei, perché si rifiuta di vivere nella realtà e nella sensibilità del suo tempo"⁴⁰⁹. Tutto ciò, produce nuovamente in Orlando una gran senso di delusione: la letteratura, alla quale ella ha dedicato la sua vita, immaginandola come qualcosa di "erratico, incalcolabile ed improvviso", appare ora sotto le fattezze di «un vecchio gentiluomo in abito grigio che parlava di dame e duchesse»⁴¹⁰, e che fa dell'esser poeta un mestiere banale come un altro.

La violenza della delusione per questa rivelazione fu tale che un gancio o un bottone che le chiudevano l'abito si staccò di colpo, e dal seno di Orlando piovve sulla tovaglia "*La Quercia. Poema*". "Un manoscritto?", disse sir Nicholas, inalberando il suo *pince-nez* d'oro. "Interessante! Molto, molto interessante! Permette che dia un'occhiatina?"⁴¹¹

Facile immaginare come i commenti dell'uomo, palesamente catturato dalla bellezza della donna, non abbiano più nulla delle asprezze e dei sarcasmi di quelli espressi, secoli addietro, sullo stesso manoscritto, quando fu un uomo a consegnarglielo; così come è altrettanto facile comprendere il perché egli decida di offrire la sua perorazione per far sì che il manoscritto venga pubblicato. Di fatto, il romanzo viene pubblicato, ed è un dettaglio di non poco conto, se ad esso si attribuisce il suo giusto significato simbolico:

Il poema che Orlando ha salvato dall'oblio nascondendolo in seno, e che consegnerà Orlando all'immortalità è anche un segno di realtà, [...] un'espressione di quell'individualità che alla fine si è riconosciuta nello specchio: donna. La poesia [...] diviene il simbolo dell'identità di Orlando, del suo ruolo nella società⁴¹².

⁴⁰⁸ Ivi, p. 255.

⁴⁰⁹ Cfr., P. Zaccaria, *Virginia Woolf. Trama e ordito di una scrittura*, Bari, Dedalo, 1980, p. 48.

⁴¹⁰ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 256.

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² C. Concilio, *Le declinazioni dell'io*, op. cit., p. 58.

Si apre a questo punto una lunga parte descrittiva sugli scenari di una Londra mutata che scorrono veloci, rapidissimi davanti agli occhi di Orlando che, con un'altra ardita ellissi narrativa, si ritrova a partorire un figlio. E siamo ormai giunti ai tempi di Edoardo.

Ancora veloci immagini di rapidi mutamenti, fino a quando “l'orologio ticchettò più forte ed una tremenda esplosione giunse proprio all'orecchio d'Orlando. Ella balzò, come se avesse ricevuto un violento colpo al capo. Per dieci volte fu colpita”⁴¹³. Erano le dieci del mattino, dell'11 Ottobre 1928 (giorno di pubblicazione di *Orlando*). È l'epoca moderna. Orlando ha 36 anni: Vita ha 36 anni.

Ed ecco Orlando ormai definitivamente donna, lontana dalle turbolenze dell'anima di un tempo, pienamente calata nei tempi nuovi, a scorazzare con l'auto per strade affollate, ad aggirarsi per i grandi negozi della Capitale e a fare compere; ed è lì che le sembra d'incontrare nuovamente Sasha, sotto le fattezze di una donna sulla quale il tempo l'ha ormai avuta vinta. Un'apparizione fugace, forse la definitiva chiusura di un conto per troppo tempo lasciato in sospeso, poi di nuovo nella folla confusa e brulicante della modernità:

Dopo venti minuti, corpo e spirito non erano più che pezzetti di carta gettati al vento fuori da un sacco, e quella corsa in automobile fuori di Londra aveva così forte analogia con lo sminuzzar della personalità che precede l'incoscienza e forse la morte, che resterebbe tuttora insoluta la questione in qual senso Orlando, a quel momento, esistesse realmente. [...] Quegli io di cui noi siamo composti e che sono sovrapposti gli uni agli altri come una pila di piatti in mano a un cameriere, hanno i loro legami altrove, le loro simpatie, le loro piccole leggi e i loro diritti, chiamateli come volete [...] cosicché l'uno verrà soltanto se piove, l'altro se non ci sarà Jones, un altro se gli promettete di fargli trovare un bicchiere di vino e così via; ognuno potrà moltiplicare secondo la propria esperienza i diversi compromessi che i suoi differenti io hanno fatto con lui; e alcuni, d'altronde, sono troppo esageratamente ridicoli per poter far loro l'onore di eternarli sulla carta stampata⁴¹⁴.

Ma nella moltitudine di questi io, ce n'è uno al sommo cosciente, ed è quello che ha il potere di desiderare di essere un io solo:

È quello che certuni chiamano “il vero io” ed è, dicono, la somma di tutti gli io che abbiamo in noi; comandati e ben guardati dal nostro comandante Io, dall'Io-chiave, il quale li amalgama e li sorveglia tutti. Doveva essere quell'io che Orlando voleva⁴¹⁵.

⁴¹³ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 274.

⁴¹⁴ Ivi, p. 283.

⁴¹⁵ Ivi, p. 286.

In un rapido monologo interiore Orlando, alla guida della sua auto, sente la moltitudine degli Io che l'abitano affacciarsi all'orlo delle sue labbra, per proferire frasi appena accennate, frammenti di discorsi in cui ogni cosa non appare mai vera né definitiva, dove persino la Fama (ormai raggiunta per un premio letterario riconosciuto finalmente al suo poema *La Quercia*) lascia il tempo che trova, apparendo insulsa come ogni altra cosa

e fondendosi alle innumerevoli impressioni che ella aveva ricevuto sino ad allora, le compose in un tutto incomprensibile e armonioso⁴¹⁶.

Nella ultime pagine, Orlando, prossima ad un sentimento di consapevolezza assoluta, prende così coscienza del fatto che

ogni cosa è, in parte, un'altra cosa, come se anche lo spirito di Orlando fosse diventato una foresta sparsa di radure; le cose si avvicinavano, si scostavano, si riunivano e si separavano formando le più strane assimilazioni e combinazioni in un'incessante scacchiera di luce e ombra⁴¹⁷.

Orlando è ormai pronta e matura per godere della “fresca brezza del presente”, dopo che un passato tumultuoso di colori, eventi, emozioni è stato in pochi istanti rivissuto, quasi in una sorta di *trance* che s'interrompe allorquando un rumore d'aeroplano, scendendo dall'alto, preannuncia il ritorno di Shelmerdine, sotto fattezze di un “bel marinaio, bruno, colorito in volto, e robusto”. Protesa al futuro, Orlando siede ai piedi dell'antica quercia, sua musa ispiratrice, dove finalmente “l'eroe Orlando ha trovato il simbolo della permanenza, dell'immortalità della parola scritta, così come del proprio nome e della propria identità”⁴¹⁸.

Una piena consapevolezza della propria identità che ritrova anche l'Orlando del film sebbene con modalità diverse, realizzate sia attraverso l'applicazione di alcuni tagli, sia attraverso lo spostamento di accenti di significato, sia attraverso piccoli, ma molti significativi cambiamenti.

⁴¹⁶ Ivi, p. 297.

⁴¹⁷ Ivi, p. 300.

⁴¹⁸ Cfr., C. Concilio, *Le declinazioni dell'Io*, op. cit., p. 58.

Nel film, infatti, le vicende volgono in altro modo. Anzitutto non c'è alcun riferimento al matrimonio tra Orlando e Shelmerdine, che restano amanti per un tempo imprecisato. Dopo una notte d'amore ecco che, allo spuntare del giorno, bussano alla porta di Orlando due emissari



con un mandato della regina Vittoria. Orlando legge la sentenza:



SCENA 58: ESTERNO. GIORNO. GIARDINO

ORLANDO: Le sentenze sono state pronunciate. Il mio sesso è dichiarato indiscutibilmente e senza ombra di dubbio femminile, quindi... eredi maschi o, in mancanza di matrimoni... il resto come ho letto. (a Shelmerdine) Perderò tutto se non ho un figlio...

SHELMERDINE: Così sei libera...

ORLANDO: Credo che lo spirito del secolo mi abbia finalmente presa e spezzata.

SHELMERDINE: Sarebbe triste se così fosse, ma non lo è. Vieni con me.

ORLANDO: No, non posso. Non posso seguirti così, semplicemente.

SHELMERDINE: Puoi restare, e ristagnare nel passato oppure partire e vivere per il futuro, a te la scelta

ORLANDO: Le scelte appartengono agli uomini, Shelmerdine.

SHELMERDINE: Orlando, tu puoi fare ciò che vuoi

ORLANDO: Vorresti avere un figlio da me?

SHELMERDINE: Così non perderesti la tua proprietà?



ORLANDO: No, non per la proprietà, Shelmerdine. Per amore, piuttosto.

SHELMERDINE: Questi sono tempi che mettono gli anni a dura prova. Il mio amore è per l'umanità, devo lottare per la libertà, devo lottare per un futuro.

ORLANDO: Un futuro? E questo tuo futuro, Shelmerdine, quando avrà inizio? Oggi? O è sempre domani?

SHELMERDINE: Touché, Orlando⁴¹⁹.

⁴¹⁹ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 52.

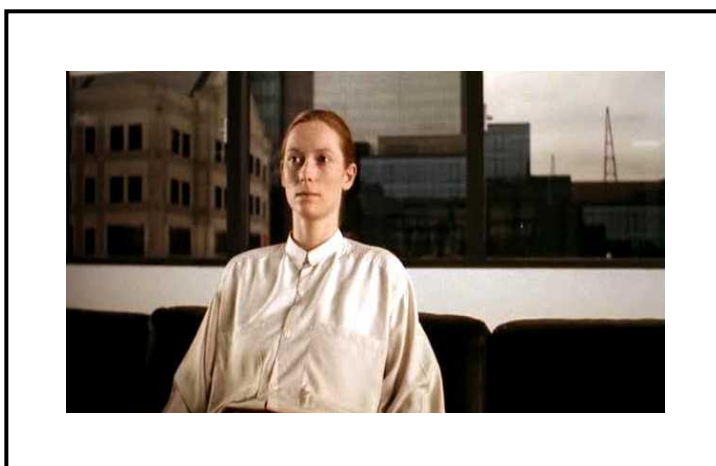
Una folata di vento da sud-ovest preannuncia il tempo di un nuovo cambiamento. Orlando e Shelmerdine si congedano, un attimo prima che scoppi una nuova tempesta. Orlando, sotto la pioggia - altra ellissi temporale - corre tra i campi incendiati dalla guerra⁴²⁰, tra i bombardamenti aerei, gravida, tra la nebbia.

Nella penultima sequenza del film vediamo Orlando seduta, davanti ad un editore, in uno studio dalle vetrate del quale s'intravede lo scenario di una metropoli dei giorni nostri, che ascolta le parole dell'uomo sul suo manoscritto:

SCENA 60: INTERNO. GIORNO. UFFICIO EDITORE

EDITORE: Davvero molto bello. Scritto col cuore. Penso che venderà. Riscrivi qualche pezzo, voglio dire sviluppa l'interesse per l'amore, dagli un lieto fine. Quanto hai impiegato per la prima stesura?⁴²¹

«In response, Orlando merely looks quizzically into the camera. The pith of the moment, the richness of its irony speaks eloquently through Orlando's mute look»⁴²².



A tal proposito, è opportuno evidenziare come la sostituzione di Greene con la figura dell'editore non rappresenti solo una prova di abile sintesi cinematografica, ma anche il modo coerente per restituire un'immagine di Orlando diversa dall'originale. Nel romanzo, Orlando divenuta ormai donna, porta a compimento la maturazione della propria identità, ma tale maturazione sembra indissolubilmente accompagnata da una serie di affermazioni materiali, da una ripresa di "possession" per il compimento della quale sembra quasi necessaria la presenza del "maschile". L'Orlando di Woolf è pienamente calato nella storicità delle vicende, la sua affermazione come individuo non può non passare anche attraverso un'affermazione sociale, per compiere la quale però è necessaria la presenza di un uomo: questo è ciò che implicitamente sembra suggerire la Woolf.

⁴²⁰ I pochissimi indizi visivi (del filo spinato di una trincea, un piccolo cannone) lasciano intuire che il riferimento sia alla Grande Guerra. Tuttavia, come già ribadito più volte, è caratteristica di tutto il film l'assenza di riferimenti troppo espliciti a luoghi e vicende storiche.

⁴²¹ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 54.

⁴²² J. Pidduck, *Travel's with Sally Potter's Orlando*, op. cit., p. 178.

L'Orlando della Potter, viceversa, sembra non avere bisogno di un Greene, o più in generale di un uomo. Ha sufficiente intraprendenza per potersi presentare davanti a un editore (uomo, ma se fosse stato donna non sarebbe cambiato di molto il senso) e proporre in prima persona il suo lavoro. Un editore che non resta affascinato dalla bellezza di Orlando (che, anzi, proprio nel finale appare nell'aspetto meno donna che mai), ma che si limita a suggerire una serie di consigli tecnici affinché il libro incontri maggiore interesse verso il pubblico. In questo senso, la condizione di donna che implicitamente restituisce la Potter nel suo film, sembra realizzare fedelmente l'auspicio di libertà e totale centratura identitaria della Woolf, auspicio che, proprio nel finale⁴²³ del suo libro, la scrittrice sembra non portare a totale compimento. In altre parole, l'androgino immaginato dalla Woolf è ancora sufficientemente donna dal doversi relazionare all'uomo quale polarità di completamento, almeno per ciò che riguarda la realizzazione degli aspetti materiali (ha bisogno di un figlio per non perdere l'eredità, di un "amico" per realizzare il suoi progetti professionali, di un marito per ottenere quel minimo di riconoscibilità sociale).



In questo senso, l'Orlando della Potter appare molto più libero da ogni vincolo di genere, autonomo, platonicamente compiuto e felicemente spossessato di ogni materialità, tanto da potere rinunciare al figlio maschio, ad un Greene, ad un marito; figure obsolete, per un immaginario (quello della regista) che ha oramai culturalmente metabolizzato l'androginità come principio identitario e conseguentemente di libertà, come prospettiva naturale e culturale ad un tempo, di riconfigurazione dei generi.

In conclusione al film, Orlando, su un vecchio sidecar, in compagnia della sua bambina che le sorride, corre lungo le strade di una città contemporanea, per giungere poi nella sua antica

dimora, nel cui giardino ogni cosa appare coperta da lunghe lenzuola bianche. La voce fuori campo (vfc) della stessa Orlando racconta:

⁴²³ A proposito del finale, scrive la Woolf nel suo diario alla data dell'11 febbraio 1928: «Non so perché, ma mi arrabatto in modo un pò fiacco sull'ultimo capitolo di *Orlando*, che avrebbe dovuto essere il migliore. Sempre, sempre l'ultimo capitolo mi sfugge di mano. Ci si annoia. [...] Ho il dubbio che sia vuoto; e troppo fantasioso per un libro così lungo», V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, op. cit., pp. 170-171.

VFC: Ella, poiché non vi è dubbio sul suo sesso, visita la casa che ha infine perso, da oltre cento anni. Ella ha ancora alcune prerogative naturali, certo. È alta, snella, con quell'aspetto lievemente androgino a cui molte donne di questi tempi aspirano. Inoltre, la sua educazione... ha vissuto quattrocento anni ed è invecchiata di un giorno, e poiché siamo in Inghilterra, tutti fingono di non notarlo. Ma Orlando è cambiato. Non è più travolta dal destino... e da quando ha rinunciato a ricercare il passato, ha scoperto che la sua vita cominciava...⁴²⁴.

II.13 Il Maschile, il Femminile e l'Altro

In sintesi, vediamo le differenze dei due finali. Nel romanzo, Orlando partorisce un figlio, circostanza grazie alla quale riuscirà a non perdere i suoi averi. Siamo alle battute finali, prima di giungere alle quali vediamo Orlando ormai mutata in una donna compiuta ed appagata, pienamente calata “nella brezza del presente”, non dissimile dalle altre donne, disposta persino a fare compere nei Grandi Magazzini, scrittrice affermata grazie all'intercessione di Greene, probabilmente ancora innamorata del suo uomo (Shelmerdine) che, sotto fattezze di “un bel marinaio, bruno, colorito in volto, e robusto”⁴²⁵ giunge dal cielo con il suo aeroplano. Un lieto fine che sembrerebbe in parte ridurre la grandezza di Orlando ma che, per un altro aspetto, parrebbe esaltarne le qualità più profonde.

In sostanza, l'assunzione quasi giocosa di una stereotipicità femminile rimodulata in chiave surreale (indicativa è la scena del romanzo in cui Orlando denuda alla luna il seno, cercando di attrarre l'attenzione di Shel che in quel momento sorvola il cielo con il suo aereo) restituisce l'immagine di un personaggio ormai compiutamente libero e pienamente cosciente del proprio Io interiore, in grado di indossare anche gli abiti frivoli della più banale femminilità, senza per questo immedesimarsi in essa. Si tratta, potremmo dire, di un appagamento spirituale che la donna raggiunge, accompagnato peraltro da un completo appagamento materiale: il recupero dei suoi averi, la pubblicazione del suo libro, la vincita di un premio letterario⁴²⁶, la nascita di un figlio, il ritorno del marito.

È interessante porre in risalto come a questo punto della narrazione il corpo femminile della protagonista e quello testuale del suo manoscritto finiscano per

⁴²⁴ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 54.

⁴²⁵ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 303.

⁴²⁶ La poesia di Orlando vince un premio letterario tanto nella finzione romanzesca, quanto nella realtà, poiché il manoscritto a cui egli/ella lavora per trecento anni non è altro che un componimento, *The Land*, valso a Vita Sackville-West il premio Hawthornden nel 1927.

identificarsi, in quanto *solo ora* la vena poetica di Orlando è matura e “fertile” per portare a termine il suo componimento, definito significativamente dall’autrice come «un rotolo di pagine, macchiato di mare, macchiato di sangue, macchiato di viaggio»⁴²⁷: *The Oak Tree* presenta infatti quelle tracce di sangue che lo fanno apparire come quella creatura che Orlando dà alla luce.

Come giustamente è stato osservato dalla critica, l’associazione fra il manoscritto che Orlando consegna alle stampe (dopo averlo custodito in grembo per più di quattro secoli) ed il bambino che ella partorisce, prende sempre più consistenza nelle ultime pagine del romanzo, tanto che

il libro di cui si appropria il critico/ostetrico [Greene] viene definito “un pacchetto macchiato di sangue” come un bimbo appena partorito. Il duplice livello semantico è mantenuto per quanto riguarda la “consegna” di un figlio-libro a Orlando, che alle tre del mattino di Giovedì, 20 Marzo «*was safely delivered of a son*», [...] dove proprio il verbo usato *deliver* fa nascere ambiguità interpretative, poiché la sua accezione più solita è “consegnare”, “recapitare”, per cui si potrebbe dedurre che in quella data fu consegnato ad Orlando il suo figlio-libro, che faceva la sua apparizione ufficiale, cioè veniva dato in lettura al pubblico. Il costante duplice livello di scrittura comporta un costante duplice livello interpretativo di lettura. Gestazione/processo creativo; prodotto della gestazione (figlio)/prodotto della creazione letteraria (libro); maternità fisica/maternità mentale⁴²⁸.

Se la gestazione del figlio di Orlando appare lenta e difficile (quasi come un feto che ha dovuto attendere quattro secoli per divenire un essere completo), altrettanto travagliata si presenta quella letteraria, “cresciuta anche grazie ai tentativi che Orlando (le donne) ha(nno) portato avanti con fatica, senza mai interruzioni, nel corso della Storia”⁴²⁹. Una gestazione, dunque, che in entrambi i casi, è chiara connotazione del femminile.

In tal senso, è possibile supporre che Orlando non avrebbe potuto dare vita al proprio libro se non in quanto donna, dal momento che Orlando uomo non produce niente di valido dal punto di vista artistico: “egli è semplicemente uno sperimentatore indefesso”⁴³⁰, sempre alla ricerca di ispirazione e di uno stile personale da acquisire tramite la sperimentazione e la rielaborazione di modelli artistici altrui.

⁴²⁷ V. Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 257.

⁴²⁸ P. Zaccaria, *Virginia Woolf*, op. cit., pp. 48-49.

⁴²⁹ Cfr., *ivi*, p. 47.

⁴³⁰ *Ivi*, p. 49.

Orlando sarebbe pertanto la personificazione del(la) *cultured (wo)man* nel corso dei secoli, quell'eterno femminino artista mancato/a per vari motivi: perché uomo-poeta che, in quanto tale, cerca di volgersi verso l'alterità, di afferrarla, sempre però lasciandosela sfuggire perché si ostina ad essere testa (uomo) anziché grembo (donna)⁴³¹.

Il libro-creatura, espressione ed al tempo stesso affermazione della femminilità di Orlando, non avrebbe inoltre avuto luogo se ella non fosse stata in grado di riappropriarsi della sua storia e "riscriverla" secondo il proprio sentire. Le vicende di Lady Orlando sono, infatti, una vera e propria rivisitazione della Storia, compiuta anche dalla stessa autrice in una situazione speculare, dal momento che l'eroina rappresenta la presa di coscienza della donna che rivendica la propria identità storica, oltre che sessuale:

Orlando show us how sexuality and textuality performer in the world; it does not tell us what they are or what they should be. What Woolf defies in this novel is any attempt to define writing or identity by definitive standards to which it conforms or from which it deviates⁴³².

Moglie, madre e poetessa di successo, Orlando tenta invano (non ha con sé gli attrezzi) di seppellire alla fine del romanzo una copia della prima edizione del suo manoscritto sotto la quercia secolare del Cinquecento nel parco della tenuta di campagna, all'ombra dei cui rami ha trascorso tante ore, ritrovando ogni volta quella pace e quel silenzio essenziali per l'introspezione e la scrittura. L'eroe/eroina Orlando ha trovato, dunque, nella quercia (che si trasforma nel corso dei secoli, crescendo di impotenza) il simbolo eterno della permanenza, dell'immortalità della parola scritta, così come del proprio nome e della propria identità. D'ora in poi, i "compiti" di Orlando saranno quelli di sposa prima e madre poi, finché, quasi con rimpianto, non ripenserà alla molteplicità di ruoli che non può più impersonare.

Come già detto, il romanzo termina l'11 Ottobre 1928, data di pubblicazione del libro, con una scena che ritrae il traffico e la vita caotica nella moderna Londra. Orlando, dunque, termina là dove principia la modernità.

Nel film, Orlando partorisce invece una femmina. Non essendovi dunque un erede, "l'aristocratico Orlando, possessore di un Palazzo e delle immense terre

⁴³¹ Ivi, p. 45.

⁴³² P. Caughie, *Virginia Woolf's Double Discourse*, in M. Barr, R. Feldstein (edited by), *Discontented Discourses: Feminism, Textual Intervention, Psychoanalysis*, Urbana, University of Illinois Press, 1989, p. 48.

circostanti, oltre che di una dimora a Londra, una volta donna, è una Lady Orlando dal futuro assolutamente incerto”⁴³³. Ed è proprio in tale circostanza che lo stato sociale della donna ed i rapporti economici si intrecciano inevitabilmente alla differenza di genere, per rimarcare quanto l’oppressione si giochi ormai su “vari assi della differenza”, non più solo quelli dettati dalle categorie di *gender*.

Eppure, inaspettatamente, la perdita delle proprietà non è vissuta da Orlando con dolore, anzi.

She is no longer the mistress of a great house, but this is viewed more as l liberation than a loss, since the past is seen as a trap, like something which strictly reinforces inappropriate gender identities⁴³⁴.

Infatti, passeggiando per le sale del suo ex palazzo, ormai divenuto un museo, ella sembra esprimere, attraverso la sincerità dei suoi sguardi, la contentezza di essersi definitivamente liberata di ogni passato e di ogni forma di possesso. In sostanza, l’espropriazione dei beni si configura per il personaggio come una liberazione sostanziale dall’eredità, ovvero dal patrimonio culturale maschile, necessaria per raggiungere quella posizione di *soggetto eccentrico* a quel sistema, che la voleva non solo oppressa, ma anche ben disposta ad esserlo.

Come è stato giustamente osservato dalla critica, nelle scene conclusive del film risulterebbe pertanto assente qualsiasi tipo di richiamo alla femminilità più stereotipica che caratterizzerebbe invece le ultime pagine del romanzo, come ad esempio le compere ai Grandi Magazzini o l’ultimo incontro con Sasha. Una possibile spiegazione di tale cambiamento potrebbe essere rintracciata nell’intenzione della



⁴³³ O. Palusci, *Il dono di Orlando*, in A. Arru, L. Di Michele, M. Stella (a cura di), *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi*, Napoli, Liguori, 2001, p. 535.

⁴³⁴ S. Ferriss, K. Waites, *Unclothing Gender: the Postmodern Sensibility in Sally Potter's Orlando*, in «Literature/Film Quarterly», vol. 27, n. 2, 1999, p. 114.

regista di voler enfatizzare quell'ambiguità che - nella sua visione del personaggio - connota Orlando dalla prima all'ultima scena: anzi, è proprio in quella finale che Orlando appare più androgino che mai, negli abiti, nel modo spigliato con cui guida il suo sidecar, e ancora nello sguardo fermo, quasi di sfida, davanti ad un editore che, dopo aver vagliato il suo manoscritto e del tutto ignaro di una vicenda così straordinaria, ne loda le qualità non esimendosi però, come già detto, dal darle consigli che rasentano la banalità.

Al fine di rimarcare ulteriormente la natura ambigua del personaggio, di abbattere quelle barriere che comportano una rigida separazione fra le categorie di maschile e femminile, la Potter inscena, in chiusura al suo film, l'apparizione di un angelo rock⁴³⁵ dalla voce androgina che canta una canzone (scritta dalla stessa regista) i cui versi celebrano l'uguaglianza fra tutti gli esseri umani, indifferentemente dal sesso di appartenenza. «The semantic force of this song plays with elements such as division and unity, past and future, masculinity and femininity, earth and cosmic space, birth and death. So, the song can be seen as a melody of contradictory elements, in search for a fusion that express wisdom»⁴³⁶:



I am coming! I am coming!
 I am coming through!
 Coming across the divide to you,
 in this moment of unity
 I'm feeling only an ecstasy
 To be here, to be now.
 At last I am free,
 Yes at last, at last
 to be free of the past.

⁴³⁵ L'interprete è Jimmy Somerville, cantante gay di un gruppo rock inglese, i Bronski Beat, che negli anni '80 goderon di un certo successo.

⁴³⁶ S. M. Anastácio Guerra, *The Soundtrack of Orlando as a Microcosm of Potter's Film Adaptation*, in «Cadernos de Tradução», vol. 2, n. 16, 2005, pp. 223-224.

and of a future that beckons me.
 I am coming! I am coming!
 Here I am!
 Neither a woman nor a man,
 we are joined, we are one,
 with a human face.
 I am on earth
 and I am in outer space,
 I'm being born and I am dying⁴³⁷.

I versi della canzone mettono in relazione un io e un tu che s'incontrano oltrepassando il confine, quella barriera simboleggiata dallo specchio. Non più uomo, non più donna, nel cantare l'estasi dell'unità del volto umano l'Angelo appare come puro intelletto, figura dell'ispirazione poetica che ha guidato Orlando nel corso del film alla riscoperta del proprio sé. Un Angelo, in cui convivono due anime, le due anime del mito platonico dell'androgino. Un Angelo che, come Orlando, non guarda più al passato, ma si rivolge al futuro. «Orlando è cambiata» afferma la sua voice over, «non è più travolta dal destino e da quando ha rinunciato a ricercare il passato, ha scoperto che la sua vita cominciava».

Come è stato infatti sottolineato dalla critica,

The angel celebrates the breaking of ties with time and space, the duality of gender and the ability to unite man and woman in a single being. [...] This androgynous figure hovers in the air, between Lady Orlando and her daughter, located between the sky and the earth. It floats in space and time, occupying an ambiguous position, which seems to suggest the search for a possible identity or identities, a theme related to the concept of gender⁴³⁸.

L'angelo vestito d'oro, che compare alla fine del film, rappresenterebbe anche l'androginità della creazione artistica, «la cui canzone profetica, a posteriori, spiega l'iter di una scrittura passata attraverso il maschile e il femminile per divenire esclusivamente scrittura poetica»⁴³⁹.

Intenzione della regista è dunque mettere in scena i silenzi, gli spazi di riflessione e la crescita del personaggio, tramite un percorso di maturazione e di consapevolezza che parte dalla malinconia e dalla perdita, per arrivare al raggiungimento della felicità e

⁴³⁷ S. Potter, *Orlando (The Script)*, op. cit., p. 62.

⁴³⁸ N. Shaughnessy, *Is s/he or isn't s/he? Screening Orlando*, in D. Cartmell (edited by), *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature-Media Divide*, London, Pluto Press, 1996, p. 45.

⁴³⁹ C. Concilio, *Le declinazioni dell'io*, op. cit., p. 33.

della pienezza dell'essere. In una sorta di biografia rovesciata, se il film si apre con un capitolo dal titolo "Morte", l'ultimo reca significativamente il titolo "Nascita", in cui si assiste al ritorno alla casa della giovinezza e a quella quercia sotto la quale il personaggio si era presentata all'inizio del film. Laddove, dunque, finisce il racconto inizia la vita vera.

Nella scena conclusiva del film, lo sguardo maschile è guidato da una videocamera che è passata dalle mani dell'uomo a quelle, seppur piccole, di una donna: la figlia di Orlando, che, scorazzando per i campi, continua a giocare con la telecamera, alludendo in tal modo ad un chiaro cambiamento di "prospettiva":

It is as if she wanted to transmit to the viewer a meta-communication about the act of filming itself. A view of the contemporary amateur's images presented from the point of view of a child, whose art form is spontaneous⁴⁴⁰.

È lei che gestisce l'inquadratura, lei che si è riappropriata dello sguardo, lei che non fa del corpo di sua madre il feticcio della visione, bensì un corpo restituito a se stesso. Dall'altra parte c'è il viso di una donna che sorride, perché in possesso di una più forte identità, il cui sguardo si specchia in quello della figlia. Ora lo sguardo di Orlando in macchina da presa



is an invitation to whoever is behind the fourth wall to take responsibility and to acknowledge the differences of identity and of forms of being. She did not inherit, but she has found herself and that is what she offers the viewer in her final long gaze into the camera. At the end of her transhistorical odyssey. Orlando has found a place that of the center frame of the last shot. And from there she looks at us⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ S. M. Anastácio Guerra, *The Soundtrack of Orlando*, op. cit., p. 227.

⁴⁴¹ C. Degli Esposti, *Sally Potter's Orlando*, op. cit., p. 90.

Lo sguardo di Orlando in camera è altresì segno di una “donna avvenuta” anche attraverso gli occhi di sua figlia, mirabile esempio di consapevolezza femminile che racconta la sua battaglia attraverso i secoli in opposizione alla società dei Padri:

The end of the film positively acknowledges the fact that it took Orlando as a woman some two centuries to have a voice that could be heard by people (symbolized by her daughter) and read (her book soon to be published)⁴⁴².

Concluse, dunque, le grandi narrazioni patriarcali, una bambina (che diventerà poi una donna) gira quello che sarà a detta della madre «proprio un bel film». Un film in cui Orlando invece di essere un soggetto “in divenire”, diventa prima di tutto una donna; un film in cui Orlando non tanto viaggia attraverso i secoli, piuttosto ne smonta le false credenze, ne rovescia i luoghi comuni, ne incrina le convinzioni preconette, sfuggendo ad ogni collocazione e spostandosi dal luogo in cui “altri” l’avevano collocata. E si posiziona, così, altrove.

Sembra dunque che il discorso sul genere nella versione cinematografica della Potter appaia meno legato alle categorie che hanno segnato il maschile ed il femminile, come quello di una donna che, per evidenti ragioni cronologiche (siamo agli inizi degli anni ’90) ha già culturalmente interiorizzato l’idea di una sostanziale pariteticità di genere, riconoscendo come dato acquisito la sostanziale autonomia identitaria della donna rispetto all’uomo. Le modifiche apportate al finale del film parlano chiaro in tal senso: nessun uomo accompagna l’*explicit* di Orlando cinematografico, non un mentore, non un marito, non un figlio. Ed è una pariteticità che la regista riconosce soprattutto sul piano dell’arte: la protagonista, infatti, si afferma nel film come scrittrice, laddove questo aspetto, nel romanzo, sembra invece passare in secondo ordine rispetto ad una più totalizzante integrazione di Orlando donna nella vita quotidiana.

È interessante, a tal proposito, riportare un altro passaggio della già citata intervista:

- D: L’ultima domanda riguarda la figura della donna regista. Per molti anni nel cinema si è fatto una sorta di distinguo tra film girati da uomini e film girati da donne. Ora non si fa più alcuna differenza tra regista uomo e regista donna. Cosa ne pensa? Com’è essere una donna regista in un mondo apparentemente maschile?
- R: Quando lavoro, scrivo e dirigo non mi sento uomo o donna. Mi sento solo regista o sceneggiatore. Inizio a sentirmi “donna” quando fatico a trovare dei finanziamenti,

⁴⁴² Ibidem.

quando sento che la gente non mi vede come un'artista, bensì come una figura di sesso femminile, che si ferma a questo senza andare oltre. Ma quando lavoro il fatto di essere donna non mi crea alcun problema. Ho lavorato con una troupe meravigliosa. Ho lavorato con cineoperatori e scenografi sia uomini che donne. Il fatto di essere donna non mi ha mai creato alcun problema. L'unica difficoltà che ho avuto è che non ho fatto tutti i film che avrei voluto. Ho faticato parecchio a trovare i soldi per fare questo film. Finora ho faticato parecchio in generale. Vorrei essere molto più produttiva di quanto lo sia stata finora.

D: Concorda con me sul fatto che quando si vede un film in un certo senso si percepisce chi l'ha fatto?

R: Percepisci... se il film funziona, se funziona davvero. Credo che hai accesso a... sono titubante nell'utilizzare questo termine, ma hai accesso all'anima di chi l'ha realizzato, non al suo corpo. Potrei identificarmi con l'anima di un film girato da un regista uomo, se il film mi colpisce, nello stesso modo in cui lo farei con un film girato da una donna. C'è qualcosa che, sono certa che qualsiasi artista, in qualsiasi campo lo direbbe... l'arte trascende il fatto che chi la realizza sia uomo o donna. L'artista dona qualcosa al mondo e se c'è chi accoglie il dono, non importa da dove arrivi, perché la fonte è la stessa. È come dice la canzone che conclude il film: "Né uomo né donna, siamo uniti, siamo un essere solo con un volto umano". Nel momento esatto in cui nasco inizio a morire. È il paradosso, l'essenza che si cela dietro all'apparenza⁴⁴³.

Una visione del mondo, quella della regista, che spiega tra l'altro come mai il suo *Orlando* si configuri molto più androgino di quanto non lo sia quello della Woolf, i cui riferimenti culturali la rendono incline a rivendicare la superiorità del femminile rispetto al maschile. Non a caso, Orlando da uomo diviene poi donna (e non viceversa) ed è una trasformazione, questa, intesa probabilmente dalla Woolf in senso evolutivo. Se dunque è vero che l'intero percorso di Orlando è una graduale ascesa verso la conquista di se stessi e della libertà interiore, è pur vero che tale conquista, nella visione poetica della Woolf, non può non realizzarsi all'interno di circostanze concrete in cui l'essere uomo o l'essere donna è un dato dalle importanti conseguenze sociali, economiche e culturali. L'*Orlando* della Woolf, inoltre, sembra anticipare la declinazione dell'identità intesa in senso moderno, quella stessa identità di cui si occupa Musil nel suo *Uomo senza qualità*⁴⁴⁴:

L'Uomo senza qualità di Musil, che di Orlando conserva alcuni aspetti, dalla modernità principia. Nonostante nel romanzo l'azione di Musil si svolga tra il 1913 e il 1914 [...] la modernità di cui parla è la medesima cui accenna Virginia Woolf. L'eroe del romanzo di

⁴⁴³ Cfr., *Intervista a Sally Potter*, in «Contenuti extra», DVD *Orlando*, 2009.

⁴⁴⁴ Cfr., R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Milano, Einaudi, 2005.

Musil di fronte allo scenario metropolitano offerto dalla modernità sceglie di non fissare la propria personalità, di non ancorarla ad un'unica identità, sceglie di non avere nessuna qualità, per lasciare aperta ogni possibilità⁴⁴⁵.

È presente in entrambi i casi, in Orlando come in Ulrich, il tema della stratificazione dell'identità, delle personalità e delle individualità racchiuse nello stesso personaggio. Tematica, del resto, già teorizzata dalla Woolf nel saggio *The New Biography* (1927), in cui l'autrice sostiene che la verità della vita consiste nello spettro di colori che essa crea una volta sottoposta alla luce dello sguardo del biografo, e che non è possibile separare la verità (il granito) dalla personalità (lo spettro dell'arcobaleno):

On the one hand there is truth; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these into one seamless whole, we shall admit that problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it⁴⁴⁶.

Orlando è, insomma, ad un tempo, uno, duplice e molteplice; rizoma, ramo interrato, radice, i cui germogli appartengono al medesimo corpo. Figura molteplice che, allo sguardo del lettore e dello spettatore, rivela la propria multiforme esistenza, il cui esito è una piena riconciliazione con la propria identità più profonda e, in ultima analisi, con la società stessa. Tuttavia, se diventare donna rappresenta, nella finzione letteraria della Woolf, il punto culminante di un percorso che condurrebbe alla conciliazione di tutte le antitesi (come dire: essere donna è una condizione "poeticamente" al di sopra di qualsiasi maschile e femminile), nella realtà della storia, la Woolf sa bene quanto tale condizione implichi una serie di restrizioni oggettive:

L'istruzione, in primo luogo, all'epoca in cui scriveva la Woolf, era certo appannaggio di poche donne; la possibilità di viaggiare, che pure portò Sakerville-West a Berlino e in Persia, era appannaggio, era privilegio maschile. In *Orlando*, Shelmerdine è un avventuriero e Orlando gli invidia questa attitudine, senza poterlo seguire o imitare. La vita nomadica e avventurosa di Orlando apparteneva infatti alla sua giovinezza, al suo passato di ragazzo⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ C. Concilio, *Le declinazioni dell'io*, op. cit., p. 59.

⁴⁴⁶ V. Woolf, *The New Biography*, in Id. *Granite and Rainbow: Essays*, London, The Hogarth Press, 1958, p. 149.

⁴⁴⁷ C. Concilio, *Le declinazioni dell'io*, op. cit., p. 62.

L'idea di libertà - tema dominante sia del libro che del film - sottesa alle poetiche delle due autrici, appare dunque declinata in due tonalità diverse. La libertà immaginata dalla Woolf sembra essere l'approdo conclusivo di un rapporto dialettico con la Storia, che accetta come punto di partenza l'idea dell'inevitabilità del conflitto tra la dimensione maschile e quella femminile, ed il cui approdo è l'affermazione "vincente" di quest'ultima, in una società dove le linee di confine fra le due dimensioni appaiono ancora fortemente percepite. La libertà della Potter, viceversa, si fonda sul presupposto culturalmente acquisito, della necessità di un'alleanza fra i generi, raggiunta la quale è possibile, "liberatoriamente" progettare qualsiasi tipo di relazione.

Un aspetto che accomuna romanzo e film è, infine, l'intenzione di fare di Orlando un paradigma universale dell'esistenza umana (è soprattutto a questo aspetto, probabilmente, che la regista si riferisce quando parla di "rispetto dell'essenza del romanzo"), se è vero che la ridefinizione di ciò che è maschile e femminile, di cosa implichi l'assunzione cosciente di un genere, di quali opzioni comporti l'essere uomo o donna in termini di relazioni sociali e, inoltre, di quanto sia profondamente complesso riconoscere ed accettare la diversità e la molteplicità che è in ognuno (prima ancora di riconoscerla ed accettarla negli altri) sono questioni che investono la costituzione dell'identità di ciascun individuo.

Nel romanzo, questa paradigmaticità della vicenda di Orlando, come si è visto, appare avallata da alcuni passaggi espliciti. Il film prende pienamente atto di questa intenzione e la riconferma. La stessa Potter, infatti, dichiara nella già citata intervista:

D: Si tratta di un romanzo che ha una portata universale?

R: Sì, a mio avviso "Orlando" ha un'essenza universale. Sembra trascendere la storia, la sorvola come un angelo che osserva le generazioni che commettono sempre gli stessi errori e che lentamente imparano⁴⁴⁸.

L'errore di cui parla la Potter, forse identificabile con "la follia del sentirsi orgogliosi del proprio sesso" esplicitato dalla Woolf nel suo romanzo, sembra lasciare spazio, nella sensibilità della regista, all'idea di amicizia e alleanza, quali presupposti indispensabili per ridisegnare nuovi confini di genere.

⁴⁴⁸ Cfr., *Intervista a Sally Potter*, in «Contenuti extra», DVD *Orlando*, 2009.

Conclusioni

Muovendo, dunque, dalle riflessioni espresse dalle teoriche sulla poetica cinematografica di Sally Potter, si è potuto osservare come la mutata “geografia” degli immaginari di genere espressa dalla regista in *Orlando*, abbia finito per ridisegnare i rigidi confini che separano la categoria del maschile da quella del femminile, aprendo così la strada a figure di donne che divengono soggetti attivi della narrazione, che creano uno stile narrativo ed un ritmo della visione in grado di offrire altri modelli di identificazione, legati più a forme e viaggi del desiderio, che non ai sessi di appartenenza. Una soggettività femminile decisamente “rivoluzionaria”, interprete di nuovi sguardi e portavoce di desideri emergenti, primo fra tutti quello di rimodellare, una volta liberatasi dal giogo dell’immaginario maschile, percorsi identitari del tutto inusuali ed incerti, in cui però l’incertezza si rivela un valore da esplorare, nonché una rimessa in discussione di ogni frontiera di genere.

E se una parte consistente della critica riconosce alla Potter il merito di aver incarnato questi nuovi orizzonti della visione, è anche perché di questa “urgenza” identitaria il suo *Orlando* sembra esserne, ad oggi, l’immagine più compiuta. Proprio in virtù della sua androginia, Orlando rappresenterebbe, infatti, quella nuova figura femminile e femminista, in grado di “disperdere lo sguardo di genere e di sfuggire alle gerarchie sessuali che strutturano la visione, dissociandosi in tal modo dall’onnipotenza dello sguardo dell’uomo”⁴⁴⁹.

Ed è proprio qui, nella moltiplicazione di uno sguardo liberato «dalla dialettica e dal distacco appassionato»⁴⁵⁰, o ancora nell’offerta di una pluralità di “punti di vista” differenti e apparentemente inconciliabili, che nell’*Orlando* della Potter il “potere” del pubblico si esplica non nella sessuazione di possesso di ciò che è mostrato sullo schermo, ma anzi nella produzione di significati e nell’elaborazione di interrogativi che riguardano in particolare il “corpo/immagine” della donna: un corpo femminile mostrato solo casualmente, senza mai essere fissato in un’inquadratura oggettivante, se non davanti ad uno specchio. Un corpo, quello di Orlando, che «si strappa di dosso quel sovrappiù di sapere maschile che le è rimasto impresso sulla carne e che ricomincia a produrre un suo specifico desiderio per liberarsi dall’assenza di desiderio che ha stampato addosso»⁴⁵¹. Un desiderio riconducibile anzitutto alla volontà da parte delle

⁴⁴⁹ Cfr., M. Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 164.

⁴⁵⁰ L. Mulvey, *Piacere visivo e Cinema narrativo*, in «nuova dwf», Luglio-Settembre 1978, n. 8, p. 41

⁴⁵¹ T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 134.

donne di esprimersi tramite l'appropriazione di un linguaggio che parli in prima persona e non sia più “parlato” dal luogo dell'Altro sessuale.

Tale desiderio femminile, di cui l'*Orlando* della Potter sembra rappresentarne un'espressione decisamente paradigmatica, si inscriverebbe così in quella che è stata definita dalle teoriche come la parabola della donna tipica del cinema *femminil femminista*, che parte dalla scomparsa del corpo femminile nella scena *maschil maschilista* per arrivare ad una nuova rappresentazione in cui si «formulano le condizioni della rappresentabilità di un altro soggetto sociale»⁴⁵².

Ed è proprio sulla raffigurazione di questa nuova soggettività che si costruisce la poetica cinematografica di Sally Potter: attraverso il ricorso a pratiche sia tecniche che formali capaci di indebolire la diegesi del discorso maschile, nei lavori della regista britannica si assiste, infatti, alla rappresentazione di una nuova figura che rovescia intenzionalmente la divisione dei generi fra protagonisti maschili e quelli femminili, attribuendo alle donne il ruolo di “motori delle storie” e aiutando così il pubblico di entrambi i sessi ad adottare una prospettiva tutta al femminile (*female gaze*).

Le strategie messe in atto nei suoi film (e in particolare in quello oggetto della nostra analisi), risultano quindi pienamente funzionali sia alla decostruzione di immagini e significati socialmente stabiliti, che alla creazione di nuove modalità dell'essere o, quantomeno, alla scoperta poetica di inaspettati quanto inesplorati modelli di identità, che racchiudono in sé le migliori qualità convenzionalmente attribuite ad i generi in maniera separata, quali la libertà, l'intraprendenza, l'amore per la parola, l'attenzione verso la Natura.

Obiettivo della Potter è, infatti, l'accettazione “amorevole” di tutte le differenze, nonché la valorizzazione della specificità/unicità di ogni essere umano che - in linea con quanto affermano le teoriche *postgenere* - non consiste necessariamente nella cancellazione della differenza sessuale, ma piuttosto nella scrittura di un linguaggio filmico che s'impegni sia nella costruzione di un nuovo “io” in quanto soggetto, sia di una nuova immagine in quanto rappresentazione della sua essenza.

Se, dunque, in *Orlando* la Potter è partita dalla raffigurazione di un soggetto asessuato o plurisessuato, da un “Corpo senza Organi” (direbbero Deleuze e Guattari), privo di limiti, attraverso cui il soggetto stesso è diventato nomade e continua a viaggiare senza sosta per sfuggire al giudizio della società dei Padri, la regista giunge alla fine del film proprio alla scoperta di un altro tipo di soggetto nomade (o di tanti

⁴⁵² Ivi, p. 135.

soggetti nomadi) dal corpo sessuato al femminile, ma dai limiti “ricongfigurabili”, capace di sfuggire agli stereotipi di genere.

Si tratta, in definitiva, dell'espressione di una soggettività femminile che, come direbbe la de Lauretis, occupa un “punto di vista eccentrico” all'intero sistema sociale, politico e concettuale oppressivo, o meglio una posizione che le consente in definitiva di percorrere un processo di conoscenza che si traduce, simultaneamente, in pratica personale, politica, testuale e linguistica. Ne consegue, dunque, la raffigurazione di un “io” apparentemente scisso, ma profondamente riunito in se stesso; decentrato rispetto alle categorie tradizionali, ma perfettamente centrato su se stesso; fuori dal tempo concepito come causa/effetto, ma pienamente calato nel tempo, se il suo tempo è quello presente, quello interiore: in definitiva, un “io” post-genere, un “io” post-umano.

È necessario, allora, prendere le mosse da questo tipo di cinema per pensare ad una pratica filmica femminista il cui scopo non sia solo rappresentare sullo schermo una immagine diversa della donna, ma anche mettere in evidenza «gli abituali significati/valori connessi alla femminilità come costruzioni culturali»⁴⁵³: una attività di demistificazione, decodificazione e decostruzione, che - come accade spesso nei lavori della Potter - cancelli di dosso al corpo delle donne i segni iscritti dell'oppressione, che resista ai modelli di rappresentazione dominate, e che dal canto suo proponga una nuova codificazione capace di sostituire la rappresentazione visiva del femminile con la realtà quotidiana delle donne nella loro diversità. È necessario, dicevamo, prendere le mosse da quella che la nota studiosa Johnston definisce come “apertura al femminile” affinché «al cinema la donna diventi da corpo testuale un corpo reale (o un corpo detestualizzato)»⁴⁵⁴.

Dall'analisi di *Orlando*, dunque, è possibile rintracciare le linee guida di un “cinema delle donne” che affronta con passione e grande eleganza visiva i dubbi dell'esistenza, il tempo, la sessualità, la morte e le molteplici identità dell'essere; un cinema che restituisce con squisita leggerezza quelle posizioni “liminali” che ormai caratterizzano l'identità di genere; un cinema che consente di conoscere a fondo sia il dentro che il fuori dell'inquadratura, sia il centro che il margine, che renda un fatto vitale e creativo il costante oltrepassare ogni confine di separazione, dissipando ciò che è diventato *cliché* e partecipando, così, al cambiamento di quei luoghi comuni che da troppo a lungo connotano la figura femminile al cinema, e non solo.

⁴⁵³ M. A. Doane, *Woman's Stake: Filming the Female Body*, in C. Penley (edited by), *Feminism and Film Theory*, New York-London, Routledge/BFI, 1988, p. 217.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 218.

L'*Orlando* della Potter, è pertanto testimonianza incisiva di un nuovo linguaggio, concepito come luogo di incontro/scontro e al contempo di sperimentazione, che come afferma Bell Hooks, si può inventare solo quando il margine in cui si era rinchiusi per imposizione “si percorre per calcolata scelta, convertendolo in luogo di radicale possibilità, spazio di resistenza, territorio di creatività e potere”⁴⁵⁵. Da qui, l'importanza di

“ricalcare” i margini per farsi strategicamente spazio nell'inquadratura, per far arrivare la voce dove è finalmente possibile sentirla [...] elaborare nuovi codici e nuove tecniche “su” quelli presi a prestito [...] decostruire il linguaggio dell'oppressione e rovesciarlo in voce di opposizione [...] disincarnare la voce della donna, farla scivolare di corpo femminile in corpo femminile, cambiarle intonazione, cambiarle testura [...] e porgerla sulla bocca invisibile (stavolta) di una donna⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Cfr., B. Hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 68-72.

⁴⁵⁶ G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori, 2004, p. 42.

APPEDICE

Biografia e filmografia di Sally Potter



Charlotte Sally Potter nasce a Londra il 19 Settembre del 1949 in una famiglia di artisti: padre pittore e poeta, madre musicista, nonne attrici di successo. Sin dall'adolescenza, mostra interesse e attitudine verso le forme d'arte più diverse, quali cinema, musica, danza, disegno, fotografia.

Inizia la sua carriera di regista a soli 14 anni, girando alcuni cortometraggi mostrati a parenti ed amici; una sorta di "mini-film in poesia" ripresi con una telecamera da 8mm avuta in prestito. A 16 anni, lascia definitivamente la "King Alfred's School" nel

nord di Londra per inseguire il sogno di diventare produttrice (fonderà nel 1989 una casa di produzione a Londra assieme a Christopher Sheppard, la ADVENTURE PICTURES). Diventa così membro della "London Filmmakers Coop", grazie alla cui collaborazione gira come apprendista regista una serie di cortometraggi sperimentali che le fanno esplorare gli elementi basilici del linguaggio cinematografico, in particolare le categorie di tempo e spazio. Fra tali lavori si evidenziano *Jerk* (1969), un corto di soli 3 minuti, girato un fotogramma alla volta, in cui la Potter riprende tre facce, fra cui quelle di un fratello ed una sorella, che si fondono fino a dar vita ad un solo volto; *Play* (1970), un breve filmato su sei ragazzi, tre coppie di gemelli che giocano per strada, ripresi attraverso due camere adiacenti, di cui l'una a colori, l'altra in bianco e nero (al momento della presentazione vengono utilizzati due proiettori, in modo che le immagini appaiano sullo schermo l'una affianco all'altra, permettendo così ai personaggi di muoversi dalla parte a colori a quella in bianco e nero); *Hors d'Oeuvres* (1970), ripresa di scene di danza con una camera da 8mm, in cui ogni singolo movimento dei ballerini viene proiettato su uno schermo di vetro smerigliato per essere a sua volta rifilmato da una 16mm, in modo da creare nuove sequenze. Per finanziare tali esperimenti cinematografici, la Potter lavora al contempo come ricercatrice di foto per la nota rete televisiva BBC.

In quegli stessi anni, segue lezioni di disegno al "Camden Art Centre" di Londra (1967), un corso di arte alla St. Martins School of Art (1967) e lezioni di ballo con

l'allievo di Mary Wigman, Ernest Berk (1968). Nel 1967, entra a far parte del "Group Events" (compagnia fondata dal direttore di teatro Thom Osborn), esibendosi come ballerina classica al "The Arts Laboratory", alla "Slade School of Fine Art", alla "Chelsea School of Art", in diversi Provincial Art Colleges (Coventry, Canterbury, Maidstone), in grandi spazi urbani (al "Camden Festival") o semplicemente per le strade di Haringey e Londra.

Dal 1968 al 1970 frequenta inoltre il prestigioso laboratorio d'arte "Drury Lane", durante il quale si dedica allo studio del cinema underground di Stati Uniti, Canada, Germania o di artisti come Warhol, Snow, Wieland.

Nel 1971 segue un altro corso di danza al "The Place Theatre" di Londra, nel quale debutta l'anno successivo in qualità di membro fondatore di "Strider", compagnia diretta da Richard Alston. Seguono altri spettacoli al "The Edinburgh Festival" ed al "British Thing", di cui ricordiamo in particolare la sua performance nella pièce *Thunder*.

In seguito, si iscrive alla "London Contemporary School Dance", che frequenta fino al 1974, anno in cui fonda una sua compagnia di danza assieme a Jacky Lansley, la "Limited Dance Company".

Nello stesso periodo, allestisce come coreografa numerosi spettacoli teatrali di successo, come *Supports* (1971), *Hundreds and Thousands* (1972), *Wings* (1972), *Box* (1972), *Leave* (1973), *Parry Riposte* (1973), *Who is Silvia - Three clues* (1974), *Wheat* (1974).

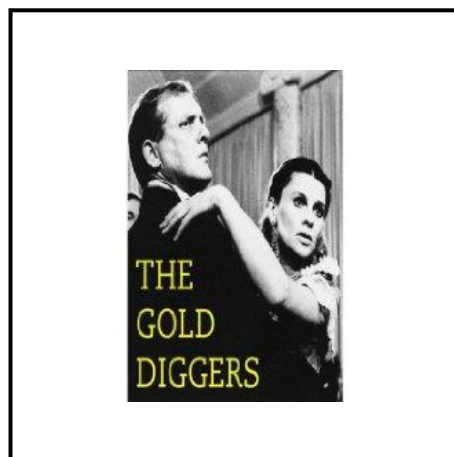
Entra a far parte di molte band musicali (incluso i FIG - Feminist Improvising Group ed il "Film Music Orchestra"), nelle quali lavora ancora oggi sia come scrittrice di testi che come cantante. (Collaborerà nel 1987 in qualità di cantante e compositrice con la fagottista di fama internazionale Lindsay Cooper alla realizzazione delle musiche di *Oh Moscow* - opera teatrale scritta assieme a Phil Minton e rappresentata in Europa, Russia e Nord America - in cui la Potter si esibisce in una serie di interessanti ed "acrobatiche" performances vocali. Il suo lavoro musicale continuerà in seguito con la colonna sonora di *Orlando*, le musiche di *Lezioni di Tango*, le tracce originali di *Yes*).

Tra il 1978 e il 1981 gira l'Europa in tournée al fianco di Fred Frith, Paul Burwell e Steve Beresford, esibendosi con il sassofono - suo strumento preferito - sia in spettacoli ufficiali che in diversi festival della musica improvvisati.

Ritorna alla produzione cinematografica nel 1979 con *Thriller*, vera e propria hit nel circuito dei festival internazionali. Il film (scritto, diretto e montato dalla stessa

Potter e finanziato dal Consiglio delle Arti di Gran Bretagna) è una breve destrutturazione della *Bohème* di Puccini dal punto di vista di Mimì, una tragica eroina che scruta costantemente la sua immagine riflessa allo specchio alla ricerca di indizi sul proprio sé. Incentrato sulla perpetua costruzione di una figura femminile da opporre a quella stigmatizzata e feticizzata dalla cultura maschile, in questo lavoro, ritenuto dalla critica “a tratti eccessivamente autoanalitico”, la riflessione sull’autoritratto della protagonista appare nella sua traduzione formale come l’unico vero oggetto d’analisi dell’intera esplorazione filmica. Apprezzato, invece, dalla critica femminista, in particolare per l’interesse posto alla tematica dell’amicizia e della solidarietà fra donne, appartenenti a culture diverse. Emblematica, a tal proposito, l’ultima sequenza in cui una donna nera libera una donna bianca.

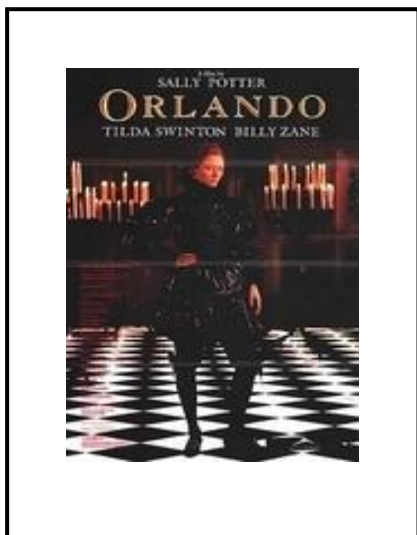
Dopo il successo con *Thriller*, debutta con il suo primo lungometraggio dal titolo *The Gold Diggers* (*I cercatori d’oro*, 1983), girato interamente in bianco e nero e con una troupe composta da sole donne. Il film, vincitore del “Zitty Audience Award” al Berlino International Film Festival e del premio come Miglior Film al Florence International Film Festival, rappresenta una serie di siparietti brechtiani in cui vari



personaggi sono catapultati d’improvviso da una festa danzante ad un arido deserto. Da qui, assistiamo ad alcune discussioni fra un gruppo di uomini e donne del XX secolo, in cui i primi appaiono simbolicamente come i “cercatori d’oro”, alla ricerca costante di ricchezza e profitto; le seconde, come figure ribelli, depositarie del sapere della differenza, alla ricerca invece di se stesse e della conoscenza. Terribilmente serio nella sua ambizione di riflettere sul lavoro inteso come alienazione e sul rapporto fra economia e denaro, il film è stato mal ricevuto dalla critica che lo definisce alquanto pretenzioso e confuso; acclamato, al contrario, dalle studiose femministe in particolare per la sua tematica sul colonialismo maschile e sull’idea della donna come oggetto di scambio per l’uomo.

Nel 1986, gira in soli tre mesi il corto *The London Story*, un thriller di spionaggio di 15 minuti ambientato in uno dei locali storici più famosi di Londra. Segue lo stesso anno una parentesi televisiva costituita da quattro episodi/documentari realizzati per Channel 4 (*Tears, Laughter, Fear, Rage*), intenti a porre in risalto l’idea di “espressione emotiva” percepita attraverso i racconti, o meglio gli sguardi di persone (Michael

Powell, Hanif Kureishi, Paul Boateng, Barbara Windsor) di età, esperienze e culture diverse; ed un programma nel 1988 (sempre per la stessa rete televisiva) sulla figura delle donne nel cinema sovietico dal titolo *I am an ox, I am an horse, I am a man, I am a woman*, fra cui si evidenziano le interviste alle registe Lana Gogoberidze e Kira Muratova e all'attrice Ina Chirikova.

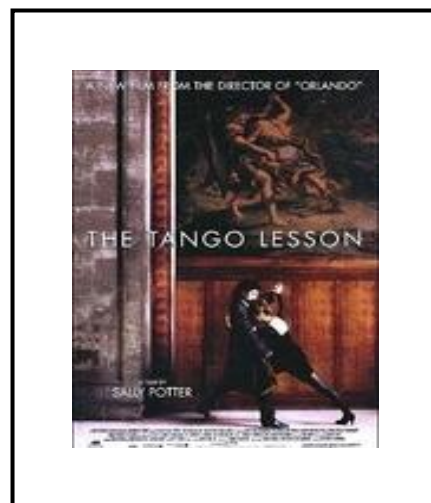


Il grande successo di critica e pubblico arriva però con il surreale *Orlando* (1992), coraggiosa rivisitazione del romanzo di Virginia Woolf incentrata sul mito dell'androgino e sulla molteplicità dell'io. Straordinariamente fedele allo spirito del testo originale, il film affronta con garbo e delicatezza la disamina contemporanea sugli stereotipi di genere, evitando una critica troppo esplicita alle categorie del maschile e del femminile, postulando piuttosto una utopica possibilità di ricognizione sulla condizione umana e sui suoi modi d'essere. Considerato dalle teoriche di genere come

manifesto paradigmatico di “cinema delle donne” per un pubblico femminile, il film resta ancora oggi nelle scuole di cinema un esempio di perfetto adattamento di un testo classico.

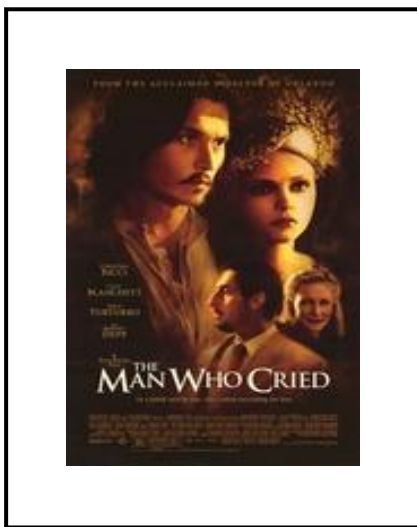
Cinque anni dopo, la Potter cambia totalmente registro e gira il patinato *The tango lesson* (*Lezioni di tango*, 1997), coraggioso gioco di finzione autobiografica in cui la stessa la regista figura come protagonista nelle vesti di ballerina. Il film racconta, infatti, le vicende di una regista inglese a cui è stato commissionato un film sulla moda; ella, però, appare più interessata ad imparare il tango, finendo per innamorarsi del ballerino argentino Pablo Veron da cui prende lezioni e con il quale stringe un patto: lui la

trasforma in una danzatrice di tango, lei fa del giovane una star del cinema. L'accordo fra i due riesce solo a metà. Scandito da dodici “lezioni” considerate dalla critica ripetitive ed a tratti interminabili, in questo film la Potter vuole raccontare la passione sviluppata in lei (dopo anni di studio di danza classica) per questa particolare forma di ballo, considerata dalla regista la più sexy che l'uomo abbia mai creato, la forma più



sinuosa e irruente di comunicazione. L'idea per il film è nata infatti dopo aver assistito ad una performance proprio da parte di Veron, dal quale la Potter prende lezioni in Argentina tra il 1994 e il 1996. In concorso anche al Festival di Venezia, il film, ricco di sfumature che ci guidano lungo il tragitto intimo di un'auto-esplorazione, si aggiudica l'"Ombu de Oro" come Miglior Film al Mar de Plata Film Festival in Argentina, il SADAIC Great Award dalla Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Musica, oltre a ricevere nominations come Miglior Film dal BAFTA e dal US National Board of Review.

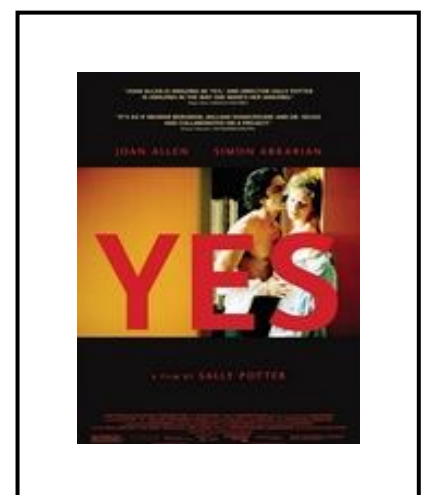
Il successivo *The Man Who Cried* (*L'uomo che pianse*, 2000), narra invece una



storia incentrata sul tema dell'esilio, raccontata attraverso gli sguardi (ed i lunghi silenzi imposti dalla sceneggiatura) di una bambina ebrea di sei anni abbandonata dal padre che parte per l'America in cerca di fortuna. Una volta cresciuta, la ragazza si trasferisce a Parigi dove stringe amicizia con una ballerina russa (Cate Blanchett), un cantante d'opera (John Turturro) ed un affascinante gitano (Johnny Depp). Quando però i nazisti tedeschi invadono la città, ella è costretta a fuggire per scampare al massacro. Girato in uno stile eccessivamente enfatico, non alieno dal rischio di caduta nello stereotipo,

il film racconta (spesso rimanendo un po' in superficie) le vicissitudini di una serie di personaggi, uomini e donne, che cercano di sopravvivere in situazioni estreme come la guerra, dove i sentimenti svaniscono, le alleanze si disfano e le questioni di identità diventano questioni di vita o di morte. Un film drammatico, dunque, dalle forti tensioni spirituali, nel quale tanti uomini piangono, in un'epoca (siamo negli anni '30) che ne uccise milioni. Da sottolineare la musica, unico elemento imprescindibile delle origini di ciascuno dei protagonisti.

La tematica dell'incontro/scontro fa popoli e culture diverse trova un prosieguo nel successivo lavoro, *Yes* (2005), scritto come risposta all'11 Settembre. La trama è apparentemente banale: una scienziata americana, stanca del marito del quale si sente in trappola, decide di cambiare radicalmente la sua vita,



fuggendo in compagnia di un libanese in esilio con cui inizia un viaggio che la porta in terre lontane. Qui, però, si trova ad affrontare alcuni di quei “conflitti” di natura religiosa, politica, sessuale, che quasi ogni amore “intraculturale” reca con sé. Quando i timori per le loro diversità prendono su di lui (il più fragile della coppia) il sopravvento, egli chiede all’amata di restituirgli il corpo che non è stato più suo dal loro primo incontro. Un film poetico sul senso dell’amore, dove gli attori (che sembrano non possedere dei nomi propri, ma si chiamano semplicemente “lui” e “lei”) recitano in versi, la musica duetta con le parole e dove anche le immagini spesso rallentano per andare a ritmo di danza. Al contempo, una considerazione esplicita della regista sull’arroganza americana, sull’esistenza di Dio, sul conflitto fra i sessi, aggravato oggi dagli scontri razziali; ma anche una riflessione sul desiderio di successo e di eterna bellezza di alcune donne, che ha finito per sostituire quello di un amore romantico. Acclamato dalla critica per la sensibilità e la raffinatezza mostrata nella trattazione di certe tematiche, il film, vincitore al Seattle International Film Festival ed al Brisbane International Film Festival, riesce nel delicato intento di coinvolgere lo spettatore sia sul piano intellettuale che emotivo.

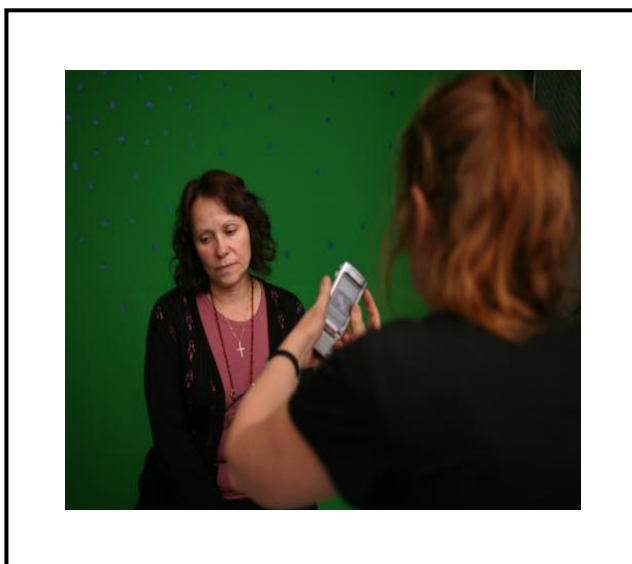


La vera novità la Potter la raggiunge con il suo ultimo film, *Rage* (2009), un thriller ambientato a New York nel mondo della moda: il protagonista - che non compare mai sullo schermo - è uno studente che per caso è testimone di un omicidio e cerca di scoprire l’assassino intervistando tutti quelli che hanno avuto rapporti con la vittima. Una specie di documentario, con scenografia ridotta all’osso (i quattordici attori sono su uno sfondo colorato di verde che ricorda quello degli studi pubblicitari), ma con ottime prove di recitazione, tra cui quella di Jude Law nei panni assai succinti di un

transessuale russo. Vero cinema, insomma, ma perfetto anche per i piccoli display dei telefonini. Il film, infatti, è girato proprio con dei telefoni cellulari e con un budget molto ridotto (circa 150 mila sterline) che la regista ha anticipato di tasca propria con un secondo mutuo sul suo appartamento, così come dichiara in un’intervista al *Times*. Dopo l’anteprima al Festival di Berlino, al termine della videoconferenza con gli spettatori la regista afferma: «Ecco il mio film, prendetelo! Prego, accomodatevi!». Oltre ad essere stato ripreso con dei cellulari, la regista decide infatti di adattare il suo

cinema proprio allo schermo del cellulare: scaricando un apposito programma, è possibile vedere gratuitamente sul proprio telefono il film in sette puntate da dieci minuti ciascuna. Una rivoluzione non soltanto tecnologica, ma, come dice lei stessa, soprattutto etica: «Malgrado annuncino che la crisi economica stia passando, sappiamo bene che i tempi saranno lunghi. Bisogna quindi studiare altri modi, più economici, ma non meno artisticamente importanti, di fare cinema. Eccoci dunque tornati ad un cinema di volti, un cinema intimo. Ma, pur sembrando vuoto, è un cinema pieno di contenuti, saturato di significati. Nel caso di *Rage*, per creare l'illusione di questa semplicità, ho lavorato moltissimo sulle immagini. Il cinema per me resta una meravigliosa illusione, ma credo che questo minimalismo sia sempre di più il suo futuro: per sopravvivere siamo costretti a fare un cinema semplice e per supporti diversi. Tutti hanno un cellulare e un computer, e gli schermi televisivi casalinghi saranno sempre più grandi».

Rage, dunque, è il primo film in assoluto ad essere ripreso da un cellulare e ideato per la telefonia mobile. Sally Potter non è certamente nuova alle sfide all'industria dell'intrattenimento e agli *studios* hollywoodiani, come del resto testimonia il suo film precedente, *Yes*, interamente narrato in versi. Sempre



impegnata politicamente, e spesso anche su posizioni scomode per la stessa sinistra in cui milita, la sessantenne film maker britannica stavolta, oltre ai pirati del web, ha nel mirino critici e giornalisti: «Non c'è nessuna gerarchia per cui qualcuno debba vedere il film prima di altri. Un'adolescente nella sua stanzetta in un villaggio spagnolo, un allevatore in una piccola città australiana, un attore nel suo loft a New York. Sono tutti coinvolti allo stesso modo, in una vasta rete di esperienze parallele».

Smantellare ogni genere di differenza e stereotipo sembra quindi essere l'intento di questa regista considerata una fra le più importanti emerse in Inghilterra negli ultimi venticinque anni, il cui lavoro, secondo il British Film Institute di Londra, rappresenta un filone caratteristicamente britannico di "film-making", ambizioso nelle sue aspettative ed internazionale nei suoi raggiungimenti.

«La parola chiave del mio cinema? Senza dubbio, *trasformazione*».

Bibliografia

AA.VV.,

Diotima. Il pensiero della differenza sessuale,
Milano, La Tartaruga, 1987.

Angelini Alberto,

Psicologia del cinema,
Napoli, Liguori, 1992.

Angrisani Silvia, La Capria Cristiana, Marone Francesca, Tuozi Carolina,
Quando la relazione prende forma. Questioni educative al cinema,
Lecce, Pensa, 2002.

Angrisani Silvia, Marone Francesca, Tuozi Carolina,
Cinema e culture delle differenze. Itinerari di formazione,
Pisa, Edizioni ETS, 2001.

Arru Angiolina, Di Michele Laura, Stella Maria (a cura di),
Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi,
Napoli, Liguori, 2001.

Arru Angiolina, Chialant Maria Teresa (a cura di),
Il racconto delle donne. Voci, autobiografie, figurazioni,
Napoli, Liguori, 1990.

Baccolini Raffaella, Fabi Maria Giulia, Fortunati Vita, Monticelli Rita (a cura di),
Critiche femministe e teorie letterarie,
Bologna, Clueb, 1997.

Bachmann Paolo (a cura di),

Raul Walsh,
Torino, Quaderni del Movie Club di Torino, 1977.

Barr Marleen, Feldstein Richard (edited by),
Discontented Discourses: Feminism, Textual Intervention, Psychoanalysis,
Urbana, University of Illinois Press, 1989.

Barrett Eileen, Carmer Patricia (edited by),
Re:Reading, Re:Writing, Re:Teaching Virginia Woolf. Selected Papers from the Fourth Annual Conference on Virginia Woolf,
New York, Pace Up, 1995.

Basso Pierluigi,

I confine del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica,
Torino, Lindau, 2003.

Berry Sarah,

Screen Style. Fashion and Femininity in 1930s Hollywood,
Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Bertetto Paolo (a cura di),
Metodologie di analisi del film,
Roma-Bari, Laterza, 2007.

Bertinetti Roberto,
Verso la sponda invisibile. Il viaggio nella narrativa inglese da Dickens a Virginia Woolf,
Pisa, ETS, 1995.

Billi Mirella,
Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese,
Napoli, Liguori, 2000.

Braidotti Rosi,
Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità,
Roma, Donzelli, 1995.

Bruno Giuliana, Nadotti Maria (a cura di),
Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema,
Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

Bur Vivien,
Psicologia delle differenze di genere,
Bologna, Il Mulino, 2000.

Butler Judith,
Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio,
Milano, Sansoni, 2004.

Byars Jackie,
All the Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama,
Chapell Hill, University of North Carolina, 1991.

Calefato Patrizia (a cura di),
Il sogno di Butterfly,
Roma, Meltemi, 2004.

Calefato Patrizia (a cura di),
Cartografie dell'immaginario. Cinema, corpo e memoria,
Roma, Luca Sossella, 2000.

Capecchi Saveria,
Identità di genere e media,
Roma, Carocci, 2006.

Carmagnola Fulvio,
Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura,
Roma, Meltemi, 2004.

Carmagnola Fulvio, Pievani Telmo,
Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi,
Roma, Meltemi, 2003.

Carpi Daniela,
L'ansia della scrittura. Parole e silenzio nella narrativa inglese contemporanea,
Napoli, Liguori, 2002.

Carrano Patrizia,
Malafemmina. La donna nel cinema italiano,
Firenze, Guaraldi, 1977.

Cartmell Deborah (edited by),
Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature-Media Divide,
London, Pluto Press, 1996.

Casetti Francesco,
Teorie del cinema, 1945-1990,
Milano, Bompiani, 1993.

Casetti Francesco, di Chio Federico,
Analisi del film,
Milano, Bompiani, 1990.

Cavarero Adriana,
Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità,
Milano, Feltrinelli, 1995.

Chialant Maria Teresa, Rao Eleonora (a cura di),
Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana,
Napoli, Liguori, 2000.

Chow Rey,
Woman and Chinese Modernity. The Politics of Reading between West and East,
Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

Cohan Steven, Hark Ina Rae (edited by),
Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema,
London-New York, Routledge, 1993.

Concilio Carmen,
Le declinazioni dell'Io. Identità e alterità nella narrativa in inglese del Novecento,
Napoli, Liguori, 2001.

Cowie Elizabeth,
Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis,
Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

Cranny-Francis Anne,
Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction,
London, Polity Press, 1990.

Crisafulli Lilla Maria Jones, Fortunati Vita (a cura di),
Ritratto dell'artista come donna: saggi sull'avanguardia del Novecento,
Urbino, Quattroventi, 1988.

Curti Lidia,
La voce dell'altra: scritture ibride tra femminismo e postcoloniale,
Roma, Meltemi, 2006.

D'Alessandro Sabrina,
L'artista allo specchio. Percorsi autobiografici nel Novecento inglese,
Napoli, Liguori, 2007.

Daney Serge,
Il cinema e oltre. Diari 1988-1991,
Milano, Il Castoro, 1997.

Dawson Jane, Earnshaw Steve,
Postmodern Subject/Postmodern Texts,
Amsterdam, Rodopi, 1995.

de Beauvoir Simone,
Il secondo sesso,
Milano, Il Saggiatore, 1949.

de Giovanni Flora (a cura di),
Virginia Woolf. Immagini,
Napoli, Liguori, 2002.

de Lauretis Teresa,
Soggetti eccentrici,
Milano, Feltrinelli, 1999.

de Lauretis Teresa,
Pratica d'amore,
Milano, La Tartaruga, 1997.

de Lauretis Teresa,
Sui generis. Scritti di teoria femminista,
Milano, Feltrinelli, 1996.

de Lauretis Teresa,
Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction,
Bloomington, Indiana University Press, 1987.

de Lauretis Teresa,
Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema,
Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Deleuze Gilles,
L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia,
Roma, Castelvecchi, 1997.

Deleuze Gilles,
Differenza e ripetizione,
Milano, Cortina, 1997.

Deleuze Gilles, Guattari Felix ,
Come farsi un corpo senza organi?,
Roma, Castelvecchi, 1996.

Deleuze Gilles, Guattari Felix,
Millepiani, sez. II,
Roma, Castelvecchi, 1996.

Demaria Cristina,
Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica,
Milano, Bompiani, 2003.

de Ruggieri Francesca,
I segni del cinema,
Roma, Progedit, 2008.

de Ruggieri Francesca, Pugliese Annarita Celeste,
Futura. Genere e tecnologia,
Roma, Meltemi, 2006.

de Ruggieri Francesca,
Tecnologie incarnate,
Roma, Meltemi, 2004.

Detassis Piera, Grignaffini Giovanna (a cura di),
Sequenza segreta. Le donne e il cinema,
Milano, Feltrinelli, 1981.

Di Lorenzo Silvia,
La donna e la sua ombra. Maschile e femminile nella donna di oggi,
Napoli, Liguori, 1989.

Di Michele Laura, Gaffuri Luigi, Nacci Michela (a cura di),
Interpretare la differenza,
Napoli, Liguori, 2002.

Di Michele Laura (a cura di),
Questioni di genere. Atti del Congresso, Napoli 27-29 Novembre 1991,
Napoli, Istituto universitario Orientale, 1993.

Di Rocco Emilia,
Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta,
Roma, Editori Riuniti, 2007.

Doane Mary Ann,
Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi,
Parma, Pratiche, 1995.

Donadi Paola,
Generi. Differenze nelle identità,
Milano, Franco Angeli, 2000.

Dyer Richard,
The Matter of Images. Essays on Representation,
London, Routledge, 1993.

Easson Angus,
History and Novel,
Cambridge, D. S. Brewer, 1991.

Eco Umberto,
Trattato di semiotica generale,
Milano, Bompiani, 1975.

Fanara Giulia, Giovannelli Federica (a cura di),
Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema,
Napoli, Liguori, 2004.

Fantoni Minnella Maurizio,
Labirinto di passioni. Il cinema di Pedro Almodóvar,
Lecce, Besa, 2003.

Felleman Susan,
Feminist Film Theory: a Reader,
New York, New York University Press, 1999.

Foucault Michel,
Sorvegliare e punire: nascita della prigione,
Torino, Einaudi, 1976.

Fowler Chaterine,
Sally Potter,
Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2008.

Fox Keller Evelyn,
Secrets of Life/Secrets of Death: Essays on Language, Gender and Science,
New York, London, 1992.

Franchi Mariagrazia,
Identità mediatiche. Televisione e cinema nelle storie di vita di due generazioni di spettatori,
Milano, Franco Angeli, 2002.

Freud Sigmund,
Studi sull'isteria e altri scritti: 1886-1895 (vol. I),
Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

Freud Sigmund,
Saggio su Shakespeare, Ibsen, Dostoevskij,
Torino, Boringhieri, 1976.

Fusini Nadia,
Introduzione a Virginia Woolf. Saggi, prose, racconti,
Milano, Mondadori, 1998.

Garber Marjorie,
Vested Interests: Cross Dressing and Culture Anxiety,
New York, Harper Collins, 1994.

Genette Gérard,
Figure III,
Einaudi, Torino, 1976.

Giordano Diana,
Film e spettatore. Dalla percezione alla fascinazione,
Milano, Lupetti, 2003.

Goffman Erving,
La vita quotidiana come rappresentazione,
Bologna, Il Mulino, 1999.

Grossi Giorgio, Ruspini Elisabetta (a cura di),
Ofelia e Parsifal. Modelli e differenze di genere nel mondo dei media,
Milano, Cortina, 2007.

Guerri Alberto,
Il film noir. Storie americane,
Roma, Gremese, 1998.

Guidi Laura, Lamarra Annamaria (a cura di),
Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture,
Napoli, Filema, 2003.

Hansen Miriam,
Il cinema muto americano e il suo spettatore,
Torino, Kaplan, 2006.

Haraway Donna,
Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo,
Milano, Feltrinelli, 1995.

Haskell Molly,
From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies,
New York, Rinehart and Winston, 1974.

Hayward Susan,
Cinema Studies. The Key Concepts,
London, Routledge, 2000.

Hillier Jim, Wollen Peter (edited by),
Howard Hawks. American Artist,
London, British Film Institute, 1996.

Hooks Bell,
Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale,
Milano, Feltrinelli, 1998.

Humm Maggie,
Feminism and Film,
Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.

Irigaray Luce,
Questo sesso non è che un sesso,
Milano, Feltrinelli, 1978.

Irigaray Luce,
Speculum. L'altra donna,
Milano, Feltrinelli, 1975.

Jedlowski Paolo,
Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana,
Milano, Mondadori, 2000.

Kant Immanuel,
Critica della Ragion Pura, Analitica dei Principi (libro II),
Bari, Laterza, 1995.

Kaplan Elizabeth Ann,
Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature,
New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.

Kaplan Elizabeth Ann, Wang Ban,
Trauma and Cinema. Cross-cultural Explorations,
Hong Kong, Hong Kong University Press, 2004.

Kaplan Elizabeth Ann,
Feminism and Film,
New York, Oxford University Press, 2000.

Kaplan Elizabeth Ann,
Looking for the Other: Feminism, Film and Imperial Gaze,
New York, London Routledge, 1997.

Kaplan Elizabeth Ann,
Psychoanalysis & Cinema,
New York, London Routledge, 1990.

Kaplan Elizabeth Ann,
Women and Film: Both Sides of the Camera,
London-New York, Routledge, 1983.

Kaplan Elizabeth Ann,
Women in Film Noir,
London, BFI, 1978.

Kay Karyn, Peary Gerald,
Women and the Cinema,
New York, Dutton, 1977.

King Geoff,
Il cinema indipendente americano,
Torino, Einaudi, 2006.

Kuhn Annette,
Women's Pictures. Feminism and Cinema,
London, Verso, 1982.

Lacan Jacques,
Scritti (vol. I),
Milano, Fabbri, 2007.

Leccardi Carmen (a cura di),
Tra i generi. Rileggendo le differenze di genere, generazione, di orientamento sessuale,
Milano, Guerini e Associati, 2002.

Lévinas Emmanuel,
Il tempo e l'altro,
Genova, Il Melangolo, 1993.

Lotman Jurij Michajlovič,
La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti,
Venezia, Marsilio, 1985.

Lotman Jurij Michajlovič,
Testo e contesto,
Bari, Laterza, 1980.

Lotman Jurij Michajlovič,
La struttura del testo poetico,
Milano, Mursia, 1972.

Luciani Giovanni,
La polvere della lettura: la critica letteraria di Virginia Woolf,
Bari, Adriatica, 1994.

Lyotard Jean-Francois,
La condizione postmoderna,
Milano, Feltrinelli, 1981.

Marone Francesca,
Narrare la differenza. Generi, saperi e processi formativi nel Novecento,
Milano, Unicopli, 2003.

Mayer Sophie,
The cinema of Sally Potter: a politics of love,
Wallflower, Wallflower Press, 2009.

Mayne Judith,
Directed by Dorothy Arzner,
Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Mellen Joan,
Donne e sessualità nel cinema d'oggi,
Milano, La Salamandra, 1978.

Merlini Madeline,
Invito alla lettura di Virginia Woolf,
Milano, Mursia, 1991.

Metz Christian,
Cinema e psicoanalisi,
Venezia, Marsilio, 1980.

Mitchell Lee Clark,
Western. Making the Man in Fiction and Film,
Chicago, Chicago University Press, 1996.

Modleski Tania,
The Women Who Knew too Much. Hitchcock and Feminist Theory,
London-New York, Routledge, 1988.

Musil Robert,
L'uomo senza qualità,
Milano, Einaudi, 2005.

Nichols Bill (edited by),
Movies and Methods: an Anthology, vol. II,
Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985.

Nicholson Linda (edited by),
Feminism/Modernism,
London, Routledge, 1990.

Pagliano Graziella (a cura di),
Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema,
Napoli, Liguori, 2003.

Palusci Oriana,
La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf,
Torino, Tirrenia, 1999.

Palusci Oriana,
Le dimore del tempo: Mrs Dalloway, Orlando, Mrs Woolf,
Torino, Tirrenia, 1996.

Penley Constance (edited by),
Feminism and Film Theory,
New York-London, Routledge/BFI, 1988.

Perosa Sergio,
Il precario equilibrio: momenti della tradizione letteraria inglese,
Torino, Stampatori, 1990.

Poggio Barbara,
Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali,
Roma, Carocci, 2004.

Potter Sally,
Orlando (The Script),
London, Faber & Faber, 1994.

Pravadelli Veronica,
La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano,
Venezia, Marsilio, 2007.

Pravadelli Veronica,
Performance, rewriting, identity. Chantal Akerman's postmodern cinema,
Torino, Otto, 2000.

Propp Vladimir,
Morfologia della fiaba,
Torino, Einaudi, 1996.

Reichenbach Hans,
Filosofia dello spazio e del tempo,
Milano, Feltrinelli, 1977.

Ricci Giancarlo,
Sigmund Freud: la vita, le opere, il destino della psicoanalisi,
Milano, Mondadori, 1998.

Richer Leonard,
From Rebecca to Orlando: Adaptation as a Site of Cultural Contestation,
Birkbeck College, British Film Institute, 1993.

Riem Antonella,
Il seme e l'urna. Il "doppio" nella letteratura inglese,
Ravenna, Longo, 1990.

Rosen Marjorie,
La donna e il cinema: miti e falsi miti di Hollywood,
Milano, Dall'Oglio, 1978.

Ruitenbeek Hendrik Marinus,
Psychoanalysis and Female Sexuality,
New Haven, Yale University Press, 1966.

Silver Brenda,
Virginia Woolf Icon,
Chicago, Chicago University Press, 1999.

Smith Valerie,
Representing Blackness: Issues in Film and Video,
New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.

Stacey Jackie,
Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship,
London, Routledge, 1994.

Studlar Gaylin,
In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic,
New York, Columbia University Press, 1988.

Tota Anna Lisa (a cura di),
Gender e media. Verso un immaginario sostenibile,
Roma, Meltemi, 2008.

Truffaut François,
Il cinema secondo Hitchcock,
Parma, Pratiche Editrice, 1985.

Walker Janet,
Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust,
Berkeley, University of California Press, 2005.

Welsh Janice (edited by),
Multiple Voices in Feminist Film Criticism,
Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

Woolf Virginia,
Diario di una scrittrice,
Roma, Minimum fax, 2009.

Woolf Virginia,
Orlando,
Milano, Mondadori, 2006.

Woolf Virginia,
Orlando,
London, Penguin Books, 2006.

Woolf Virginia,
Granite and Rainbow: Essays,
London, The Hogarth Press, 1958.

Zaccaria Paola (a cura di),
Transcodificazioni,
Roma, Meltemi, 2005.

Zaccaria Paola,
Virginia Woolf. Trama e ordito di una scrittura,
Bari, Dedalo, 1980.

Articoli

AA. VV.,

Donne e cinema: approcci critici, in «Camera Obscura», n. 1, autunno 1976, pp. 3-10.

AA. VV.,

Sguardi e immagini, in «dwf», n. 8, 1989, p. 5-10.

Bergstrom Janet, Doane Mary Ann,

The Female Spectator: Contexts and Directions, in «Camera Obscura», n. 21, Maggio-Settembre 1989, pp. 5-27.

Brown Joe,

Orlando Film Review,

in «The Washington Post», 25 Giugno 1993, p. 13.

Comolli Jean-Luc, Narboni Paul,

Cinéma, Idéologie, Critique, in «Cahiers du Cinéma», n. 216, Ottobre 1969, pp. 11-15.

Cook Pam,

The Gold Diggers: an Interview with Sally Potter in «Framwork», n. 4, 1984, pp. 12-30.

Degli Esposti Cristina,

Sally Potter's Orlando and the Neo-Baroque Scopic Regime in «Cinema Journal», vol. 36, n. 1, 1996, pp. 75-93.

Doane Mary Ann,

Gilda: Epistemology as Striptease, in «Camera Obscura», n. 11, 1983, pp. 7-26.

Dowell Pat,

Demystifying Traditional Notions of Gender - An Interview with Sally Potter, in «Cineaste», January 1, 1993, pp. 1-17.

Ehrenstein David,

Out of the Wilderness: an Interview with Sally Potter in «Film Quarterly», vol. 47, n. 1, 1993, pp. 2-7.

Enciso Nuria,

Turning the Gaze Around and Orlando, in «Journal of Communications Studies», vol. 5, n. 1, 1995, pp. 58-72.

Ferriss Suzanne, Waites Kathleen,

Unclothing Gender: the Postmodern Sensibility in Sally Potter's Orlando, in «Literature/Film Quarterly», vol. 27, n. 2, 1999, pp. 110-115.

Flax Jane,

Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory, in «Signs», anno IV, n. 12, 1987, pp. 621-643.

Gennero Valeria,
Euforia queer e disforia di genere da Orlando a Transamerica, in «La Valle dell'Eden», anno IX, n. 19, Luglio-Dicembre 2007, pp. 64-77.

Guerra Anastácio Sílvia Maria,
The Soundtrack of Orlando as a Microcosm of Potter's Film Adaptation in «Cadernos de Tradução», vol. 2, n. 16, 2005, pp. 221-229.

Indiana Gary,
Spirits Either Sex Assume: Gary Indiana Talks with Sally Potter, in «Artforum International», n. 31, Giugno 1993, pp. 88-91.

Jerslev Anne,
Sally Potter's "Ecrands Second". A Reading of Sally Potter's Work, in «Nordicon Review», vol. 21, n. 2, 2000, pp. 275-291.

Johnston Claire,
The Subject of Feminist Film. Theory/Practice, in «Screen», vol. 21, n. 2, estate 1980, pp. 27-34.

Johnston Claire,
Cinema delle donne come contro cinema, in «nuova dwf», n. 8, Luglio-Settembre 1978, pp. 56-67.

Kaplan Elizabeth Ann,
Global Feminism and the State of Feminist Film Theory, in «Signs», *Beyond the Gaze: recent approaches to Film Feminism*, vol. XXX, n. 1, autunno 2004, pp. 1236-1247.

Kaplan Elizabeth Ann,
Aspects of British Feminist Film Theory. A Critical Evaluation of text by Claire Johnston and Pam Cook, in «Jump Cut», n. 2, 1974, pp. 52-55.

Koch Gertrud,
Why Women go to the Movies, in «Jump Cut», n. 27, Luglio 1982, pp. 51-53.

Koch Gertrud,
La critica cinematografica femminista: che cos'è e a che cosa serve, in «nuova dwf», n. 8, Luglio-Settembre 1978, pp. 68-76.

Laplanche Jean, Pontalis Jean Bertrand,
Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme, in «The International Journal of Psychoanalysis», n. 49, 1964, pp. 1833-1868.

Montrelay Michèle,
Inquiry into Feminity, in «m/f», n. 1, 1978, pp. 83-102.

Mulvey Laura,
Le ambiguità dello sguardo, in «Lapis», n. 7, Marzo 1990, pp. 38-42.

Mulvey Laura,
Piacere visivo e cinema narrativo, in «nuova dwf», n. 8, Luglio-Settembre 1978, pp. 26-41.

Neale Steve,
Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema, in «Screen», vol. 23, n. 3, 1982, pp. 2-14.

Orlando Eva,
Il corpo tra femminilità e mascherata: alcune riflessioni su “La femminilità come travestimento” di Joan Rivière, in «La Camera blu», anno II, n. 2, Gennaio-Giugno 2007, pp. 97-106.

Pidduck Julianne,
Travels with Sally Potter’s Orlando: Gender, Narrative, Movement in «Screen», vol. 38, n. 2, 1997, pp. 172-189.

Pravadelli Veronica,
Dinamismo visivo e autoaffermazione femminile nel primo cinema sonoro americano, in «La Valle dell’Eden», anno IX, n. 19, Luglio-Dicembre 2007, pp. 55-63.

Pravadelli Veronica,
Psicoanalisi e Feminist Film Theory: da Mulvey agli anni Novanta, in «La Valle dell’Eden», anno VII, n. 15, Luglio-Dicembre 2005, pp. 80-90.

Stacey Jackie,
Cercasi differenza disperatamente. Considerazioni sul desiderio fra donne nel cinema narrativo, in «dwf», n. 8, 1989, pp. 30-45.

Materiale video

DVD *Orlando*, regia e sceneggiatura di Sally Potter, prodotto dall’Adventure Picture, in co-produzione con Lenfilm, Mikado Film, RIO, Sigma Filmproductions, 1992.

DVD *Orlando*, Nuova edizione con contenuti speciali inediti, regia e sceneggiatura di Sally Potter, prodotto dall’Adventure Picture, in co-produzione con Lenfilm, Mikado Film, RIO, Sigma Filmproductions, 2009.